FAS.º XXV & XXVI.

L'ARTE ROMANA

AL

MEDIO EVO

APPENDICE

AGLI STUDI SUI

MONUMENTI

DELLA

ITALIA MERIDIONALE

DAL IV.º AL XIII.º SECOLO

PER

DEMETRIO SALAZARO

VICE DIRETTORE NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

NAPOLI MDCCCLXXXI

L'ARTE ROMANA
AL
MEDIO EVO
APPENDICE
AGLI STUDI SUI
MONUMENTI
DELLA
ITALIA MERIDIONALE
DAL IV° AL XIII° SECOLO

PER

DEMETRIO SALAZARO

VICE DIRETTORE NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

NAPOLI MDCCCLXXXI

AL NOBIL UOMO

COMMENDATORE G. B. DE ROSSI

ROMA

Illustre amico

Avendo in animo di pubblicare le mie ricerche sull'Arte Romana al medio evo, in Appendice degli Studii sui Monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo, non saprei scegliere personaggio più competente e più adatto di voi cui dedicarle. Voi che avete dato tanto lustro, ai nostri dì, agli studii archeologici, con la vostra immortale Roma Sotterranea, ed additaste un nuovo indirizzo alla critica moderna con le variate pubblicazioni sui monumenti del medio evo, consentitemi l'alto onore come sprone ed incoraggiamento al difficile lavoro.

I passati scrittori, da Vasari in poi, volevano che l'arte in Italia fosse iniziata da Cimabue e da Giotto, facendo ignorare tanti preziosi monumenti dell'età mezzana, i quali abbondano più che altrove in Roma, nelle Città limitrofe, e nel mezzodì della Penisola.

Per quanto queste opere fossero note nella maggior parte, non vennero mai rannodate al concetto storico, ed a giusto titolo presentate come atte ad attestare la priorità nel risorgimento delle belle arti in Italia. Ed a questo fine, diressi sempre i miei sforzi.

Accoglieto intanto gli attestati della mia alta stima e credete

Napoli 1° Marzo del 1881.

Nel vostro Divotissimo

DEMETRIO SALAZARO

Chiarissimo Collega ed amico

All'onore che mi offerite non ho quei titoli, che la vostra amicizia e cortesia vi ha suggerito di magnificare. Qualunque essi sieno, accetto con animo grato la dedicazione d'un'opera, che colma un'ampia lacuna della storia delle arti in Roma e nella regione circostante.

La regina del mondo ebbe monumenti d'ogni arte quasi innumerevoli finchè della sua potenza durò almeno l'ombra ed il nome, della ricchezza non furono al tutto inaridite le fonti. Vedovata del trono imperiale, rimase grande come metropoli della cristianità. Le cento e cento sue basiliche, chiese e monasteri, la munifica gara dei pontefici in adornarne i sontuosi edifici diedero quotidiano alimento alle arti nei secoli più rozzi, nelle età piú infelici e turbolente. Perduta nel secolo decimo od assai scemata la perizia del musaico, non perciò mancò la pittura a fresco: tornato in fiore il musaico, per opera degli artisti venuti da Bizanzio, chiamati dall'abate Desiderio nel secolo undecimo, i pittori sentirono gli influssi della nuova scuola; probabilmente l'una e l'altra arte praticarono. Nel duodecimo secolo e nei seguenti la scultura ornamentale architettonica fu disposata al musaico: le officine dei marmorarii romani produssero opere in quel genere elegantissime: le famiglie dei falsamente detti Cosmati, dei Vassalletti, dei figliuoli di Paolo, di Rainucio ed altri rivaleggiarono in fornire dei loro ambìti lavori le città circonvicine; ne spedirono talvolta alle lontane, anche al di là dei monti e dei mari, anche all'Inghilterra.

A siffatta copia di monumenti, a tanto tesoro di storia delle arti nel medio evo, il gusto classico del secolo XVI fece guerra di sistematica distruzione e di superbo disprezzo. Gli effetti di quella sono irreparabili: ma almeno gli avanzi sfuggiti alle mani devastatrici saranno da voi con pietosa cura raccolti, con intelletto d'artista ordinati. Ed il lungo ed arido intervallo, che quasi deserto separava la storia dell'arte antica pagana e cristiana da quella del suo risorgimento verso la fine del medio evo, sarà da Voi riempiuto e ridotto a coltura. E ne avrete da tutti gli amatori dei nostri studii lodi e plauso non minore di quello che vi hanno fruttato i *Monumenti dell' Italia meridionale dal IV secolo al XIII.*

Gradite i sensi dell'amicizia e riconoscenza affettuosa del

Roma 12 Marzo 1881.

Vostro Devotissimo Collega ed amico

G. B. DE ROSSI.

PREFAZIONE

Con la ottava dispensa poniamo fine all'ultimo lavoro, in parte postumo, del compianto Demetrio Salazaro.

Esso concerne l'Arte romana al medio evo. Proponevasi l'autore di dar fuori dodici dispense; ma la morte venne a troncare i suoi propositi ed i suoi studi.

Noi profittammo de' manoscritti che aveva lasciato e dei disegni de' quali aveva egli stesso diretta la esecuzione. Non volemmo introdurre idee proprie o proprie discussioni. Sarebbe stato lo stesso che tradire la mente dello scrittore e non dar fuori l'opera propria di Demetrio Salazaro.

Sebbene il lavoro sia stato tronco, sebbene siasi ridotto ai due terzi di ciò ch'erasi promesso, pur tuttavia dobbiamo dichiarare che sono svolte, nella parte che vede la luce, tutte le idee generali sull'Arte romana nel periodo che l'autore prese a considerare. L'opera doveva estendersi nelle applicazioni; ma quelle che furono riportate, sono sufficienti a dimostrare gl'intendimenti dello scrittore ed a far comprendere il nesso e le somiglianze dell'Arte in Roma e nelle città che a Roma si collegarono, con quella dell'Italia Meridionale. In tal modo considerata la cosa, si vede come l'opera, che viene alla luce, può ritenersi eziandio come un supplemento alla precedente pubblicazione del Salazaro. Soltanto vogliamo notare che l'autore voleva particolarmente fermarsi a dimostrare che alcune delle pitture di Donna Regina fossero state eseguite da quel Pietro Cavallini, che fu tanto rinomato e che venne in Napoli chiamato a dipingere.

Egli già annunzia questo suo pensiero; e ne avrebbe per avventura fatta più ampia dimostrazione, ponendo in confronto alcune pitture di Donna Regina co' certi lavori di Pietro Cavallini.

Dopo queste dichiarazioni, non sarà fuor di luogo lasciare in queste carte un ricordo di Demetrio Salazaro, di questo spirito infaticabile, di quest'animo retto, che vivrà nel cuore de'buoni memori della sua virtù, della sua intelligenza, di ciò che fece per la Storia dell'Arte.

Demetrio Salazaro nacque in Reggio di Calabria nell'anno 1822; e non contava ancora il sessantesimo anno quando disparve dalla terra.

Io non dirò com' egli, dopo gli studi della prima adolescenza, si dedicasse all' arte della pittura, nella quale fece non ordinarii progressi, e nella quale poteva acquistarsi rinomanza se non fosse stato divagato dalla nobile aspirazione del politico rinnovamento della nostra Patria. Questa parte della sua vita è degna di speciale ricordo: e noi saremo paghi di rammentare che già di lui scrisse, quando era ancor vivo, il Maineri, e dopo la morte, il Mandalari; che l'ardore del giovine patriotta si scorge dalla corrispondenza, ormai pubblicata, di Giorgio Pallavicino Trivulzio, e da una politica pubblicazione dello stesso nostro amico della quale si sta preparando una novella edizione. Demetrio Salazaro era un messo operoso ed attivo, era un braccio vigoroso e potente della rivoluzione italiana. In Italia, in Francia, nel Belgio, nell'Inghilterra, aiutava gli sforzi di coloro che si adoperarono per l'unità d'Italia; e pose l'opera sua e le sostanze della sua famiglia a benefieio della causa italiana.

E quale fosse il suo disinteresse e la sua indole schiva e generosa ben lo dimostra l'essersi mantenuto puro allorchè poteva disporre di milioni, quando era prodittatore in Napoli quell'anima eccelsa di Giorgio Pallavicino Trivulzio, che tutto confidava a Demetrio Salazaro, amico affezionato ed entusiasta. In quei giorni di potere sconfinato, non trasse profitto dall'amicizia del Capo del Governo; ma si rimase povero ed illibato: e non lascia ora a'suoi figli altro tesoro che un nome intemerato e la gloria delle letterarie ricerche. Il potere, che stimava la virtù ed il merito politico del Salazaro, voleva, in tutti i modi, ricompensarlo con un ufficio degno di lui. Ma invano gli venne offerto il cospicuo posto di Prefetto. Le sue abitudini, le sue inclinazioni non erano per la pubblica amministrazione: non si sentiva, in coscienza, la forza di attendere al Governo di una Provincia. Accettò solamente l'incarico d' Ispettore del Museo Nazionale di Napoli, al quale lo trascinava il suo amore per l'Arte, e di cui lo rendevano capace gli studi da lui fatti sulle opere dell'Arte in tutta Italia e ne' musei della Francia, del Belgio e dell'Inghilterra: dalla quale ultima regione si scelse una compagna irlandese, signora Dora Calcutt, anima di artista e di poeta (1).

Appena, nel 1861, fu preposto ad alcune raccolte del nostro Museo Nazionale, e segnatamente alla Pinacoteca, si rivolse, con ardore, agli studi per rendersi sempre più degno del posto che occupava.

La unità della Patria era fatta. Egli si trasse fuori dalla politica militante, guardò da lontano le lotte de' partiti, deplorandone le conseguenze per l'amministrazione dello Stato.

Per non uscire da questo ordine d'idee, ricordo che il nostro collega fu consigliere comunale e vice-sindaco: nei quali ufficii, si mostrò difensore de' pubblici monumenti e ardente promotore della nettezza e della pubblica igiene. Ma le cure delle sue cariche nol distolsero giammai da' suoi studi prediletti.

Demetrio Salazaro si raccolse: guidato dalla pratica artistica della sua vita di pittore, studiò gli scrittori della storia dell'Arte, meditò su' monumenti superstiti delle età

(1) Da questo matrimonio, ebbe tre figli, la signora Fanny Zampini, che già si ha acquistato un bel nome nella letteratura napoletana; Maria, angelica creatura rapita acerbamente da morte nella età di venti anni; ed il Cav. Lorenzo, giovine assai culto nelle lettere.

passate, e si aprì una via ad importanti ricerche che gli diedero, in breve tempo, meritata celebrità. Egli si avvide che l'Arte non fu mai spenta in Italia; ch'essa seguì le tradizioni dell'antichità; che non vennero mai meno, nella meriggia parte della Penisola, artisti valorosi che non lasciarono interrotta la catena de' rappresentanti dell'Arte, e quel risorgimento subitaneo, attribuito dal Vasari alla sola Toscana, non è che una fola dello scrittore aretino. Certamente la Toscana salì ad un'altezza cui non giunsero le altre regioni d'Italia, ma quei progressi furono preparati: quelle opere insigni di Giotto furono precedute da esemplari importantissimi: e ciascun popolo pose la sua pietra al nobile edifizio della gloria artistica italiana.

Questo pensiero coltivò Demetrio Salazaro per più di venti anni, con una rara perseveranza, non lasciando inesplorato alcun angolo delle provincie Napoletane e Siciliane per confermare co' fatti, che sono i monumenti, quel pensiero tanto giusto e tanto vero.

Non mi è lecito, in sì grande brevità di spazio, accennare alle sue prime ricerche ed a tutta quella serie di brevi lavori (1), che precedettero un'opera di più vasta mole, la quale rimane a testimonianza del suo ingegno e del suo sapere.

Egli aveva esaminato, da tutti i lati, l'argomento: tutte le quistioni, a cui dà luogo, gli erano familiari: e la grande conoscenza che aveva acquistato delle opere dell'Arte al medio evo, ne aveva reso sicuro il giudizio; talchè pochi gli furono a paro nel distinguere lo stile e l'epoca d'una pittura, d'un musaico, d'una scultura.

Così preparato egli imprese a pubblicare l'importante opera *Studii sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IX al XIII secolo*. Questo lavoro, già compiuto, ottenne grandissima lode in Italia e fuori, ove il Salazaro si acquistò numerosi amici fra tutti i cultori della storia dell'arte.

Questo lavoro gli aprì le porte dell'Accademia Reale di Archeologia, Lettere e Belle Arti e quelle dell'Accademia Pontaniana. E nella prima non si rimase inoperoso perchè lesse varie importanti memorie che già sono inserite negli atti. Tale si è quella che contiene nuove osservazioni sui monumenti dell'evo medio nella Sicilia, tale si è l'altra che illustra la vita artistica del Cavallini, dimostrando come questo valente artista romano precedette il toscano Giotto, il quale giovinetto ebbe ad ammirare i lavori del vecchio Cavallini, insigne scultore, pittore ed architetto.

Il Salazaro, in questi ultimi anni, vide quanta somiglianza vi fosse tra l'Arte romana e quella delle provincie napoletane al medio evo; e cominciò a pubblicare l'opera che ora si compie, la quale, come dicemmo, può servire di supplemento alla prima.

Io non so tacere un pregio singolare del mio dilettissimo amico. Innamorato dell'Arte, tutto ardente del bene dell'Italia, e segnatamente di questa sua patria adottiva, non vi fu utile applicazione dell'Arte ch'egli trascurasse.

Preposto alla direzione della Pinacoteca del Museo Nazionale, ne migliorò l'ordinamento; e, per lui, il Museo di S. Martino, fondazione di un illustre archeologo Giuseppe Fiorelli, della cui amicizia mi vanto, era entrato in una fase d'incredibile progresso, perchè era una delle sue principali cure. Ovunque, a beneficio dell'Arte, sorgesse una buona istituzione, trovava in Demetrio Salazaro un ardente fautore: cercava egli stesso talvolta d'iniziare quelle istituzioni che potessero conferire al bene dell'Arte ed al miglioramento di coloro che la coltivano. Componente della Commissione Provinciale dei monumenti di Caserta, lasciò dovunque tracce della sua intelligente operosità; e se si dimise dalla Commissione provinciale de' monumenti di Salerno, fu solamente perchè gli era impedito di fare il bene. Ma in Napoli egli contribuì a rendere degna de' tempi la memorabile sala di Donna Regina, che fu pure per lui soggetto di studi e di cui preparava una splendida pubblicazione; ed a Caserta adoperossi alla fondazione del Museo Campano, uno de' più belli ornamenti della Provincia di Terra di Lavoro. Furono teatro di questa sua inarrivabile operosità la esposizione artistica nazionale ch' ebbe luogo in Napoli e la grande lotteria, la esposizione de' monumenti antichi in Caserta, ed il Museo artistico Industriale, a cui volse prima il pensiero, ed in cui pose tante cure sino a che se ne ottenne, per volontà del nostro de Sanctis, la vera attuazione.

Egli lascia il suo nome onorato in tutte queste istituzioni: ed è incredibile in qual modo talvolta si moltiplicasse, non badando a disturbi nè a fatiche, tuttochè talora ingiustamente contrariato e bistrattato da coloro che profittavano di quella operosità e di quell'ardore.

Vado forse tropp' oltre; ma non seppi rattenermi dal ricordare quel che la mente mi suggerisce, perchè fui testimone di que' trasporti, e di quegli slanci che presentavano tutto l' aspetto della esaltazione.

Fu detto che il nostro amico trascendesse talvolta i limiti della moderazione. Facciano questa osservazione le anime fredde, che si acquietano a cedere, nelle lotte della vita; ma chi, come il Salazaro, mirava a nobili scopi e ne scorgeva sempre intorbidata la riuscita da vedute che a lui parevano partigiane o utilitarie, non è maraviglia che scoppiasse col fuoco della sua indole ardente. Quando io gli diceva che vi è pure una calma efficace che raccoglie il frutto di cure assidue e perseveranti, soleva rispondermi: caro Minervini, *lo stile è l'uomo*; io non posso essere ciò che siete voi. Ed aveva ragione. Natura di fuoco poneva le fiamme negli animi inerti che praticavano con lui: e questo è uno de' modi di raggiungere grandi scopi. Senza questa fede nel bene, non si giunge alla meta prestabilita. Senza la fede del nostro amico, noi non avremmo avuta la grande Esposizione Artistica Italiana, non avremmo il Museo Artistico Industriale.

Dirò poche parole delle doti dell'animo suo. Delicato e senza macchia, fu acerrimo nemico di qualsivoglia azione meno retta. Non aveva riserva nel condannare il furto: perdonava le altre colpe all' umanità, questa non mai. Amantissimo della famiglia, trovava in essa soltanto la sua consolazione. Sentendosi affranto e privo di forza, volle recarsi a Pozzuoli per vivere gli ultimi giorni accanto a' suoi, per dormire il sonno della morte accanto alla sua dilettissima figlia Maria: quivi si spense nel 1883. Ed ora nel cimitero di quella città, ch' è riserbata a grandi e gloriosi destini, vedesi la tomba dei Salazaro, ove il voto del padre affettuoso è compiuto; ed ove i genitori riposano accanto alle reliquie dell'amata figlinola.

Napoli 10 Ottobre 1886.

GIULIO MINERVINI

(1) Questi opuscoli, non pochi di numero e di svariato argomento, saranno raccolti in un volume da un noto editore a cura della famiglia.

Ecco l'elenco di tutte le pubblicazioni del Salazaro.

1. Cenni sulla rivoluzione del 1860—Napoli, Ghio, 1866.
2. Affreschi di Sant'Angelo in Formis, descritti, Napoli 1870.
3. Notizie storiche sul Palazzo di Federico II, a Castel del Monte, Napoli 1870.
4. Conclusioni sull'Architettura classica e quella del Medio-Evo, Napoli, 1875.
5. Considerazioni sulla scultura a' tempi di Pericle in confronto dell'arte moderna, Napoli 1875.
6. Studi su' Monumenti medio-evali della Sicilia, relazione letta all'Accademia di Arch. Let. e B. A. nella tornata degli 11 dicembre 1877.
7. L'arte della miniatura nel secolo XIV. Codice della Bibl. Naz. di Napoli—Napoli presso Detken e Rocholl, 1877.
9. L'arco di trionfo con le torri di Federico II a Capua, notizie storico-artistiche, Caserta 1879.
9. Brevi considerazioni sugli affreschi del Monastero di Donnaregina del XIII secolo, Napoli, 1877.
10. Pensieri artistici, Napoli 1877.
11. Sulla cultura artistica dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo. Discorso—Napoli 1877.
12. Relazione sulla esposizione storica del Trocadero di Parigi, Napoli 1878.
13. Sulla necessità d'istituire in Italia dei Musei industriali artistici, con le scuole di applicazione, Pensieri—Napoli, 1878.
14, Poche parole dette sul sepolcro di Luigi Vanvitelli, Caserta, 1879.
15. Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo, Nota storica letta all'Accademia reale di Arch. Lett. e B. A. a' 14 febb. 1882.
16. Studi su' monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo, Napoli 1871-75.
17. L'Arte romana al Medio-Evo—(che ora si compie).

INDICE

INDICE DELLE TAVOLE

(1) Vi è un lavoro artistico sulla cattedrale di Orvieto intitolato—*Monographie de la Cathédrale d'Orvieto par N. Benois, A. Resanoff. et A. Krakau-Paris, V. A. Morel et Comp. edit. fol.* Que' tre sono architetti che lavorarono nel 1842. Il testo è breve ma le tavole sono trenta, alcune delle quali cromolitografiche.

ERRATA	CORRIGE
Pag. 7. lin. 1 dettati, eseguiti	dettate, eseguite
» 8. lin. 18 quest'uso sarcofagi	Quest'uso de' sarcofagi
» 15. lin. 33 allora e	allora

INTRODUZIONE

La storia è la scienza de' fatti.

Rimontando alle origini di Roma, fondata nel 753 avanti G. C., troviamo che dapprima essa non era che un ricettacolo di banditi del Lazio.

Secondo la leggenda, in 244 anni vi successero sette re, l'ultimo dei quali, Tarquinio il superbo, fu scacciato dal trono, e fu costituito quel popolo, che vivea nelle mura di Roma, nelle forme di governo repubblicano.

In quel tempo già l'Etruria, coi paesi dei Sabini, erano stati, per guerra, annessi al nuovo governo, divenuto potente per conquiste.

Gli Etruschi principalmente, come popolo adatto alle arti, furono quelli che in Roma eressero i primi monumenti, dei quali si ha memoria negli antichi scrittori.

In appresso le guerre continue fecero acquistare alla stessa Roma la più bella parte dell'Italia meridionale e settentrionale, e quella repubblica divenne quindi una delle grandi potenze del mondo.

Fu in quella età che i nuovi conquistatori attaccarono Cartagine, ed ebbero, con la prima guerra punica, gran parte della Sicilia; la seconda guerra lor diede il resto.

Non pertanto le grandi virtù di Roma, col tempo, si affievolirono; i vizî, il lusso ed il poco rispetto delle leggi la resero in condizioni da farsi governare con la Dittatura perpetua, la quale poco dopo si trasformò in Impero, a causa dei partiti che si disputavano il potere. Fino ad Augusto, non si vide vera organizzazione di governo e tranquillità nei pubblici affari. Le arti si mostrarono, in quel tempo, nel loro pieno splendore, e Roma fu, come per incanto, adorna di superbi monumenti, alcuni dei quali sono tuttora ammirati dagli studiosi d'ogni paese.

Ebbe a questa nuova vita di civiltà gran parte d'influenza la conquista della Grecia, ed il trasporto nella capitale dell'impero delle più belle opere d'arte che il genio degli Elleni avea eseguite. E coi monumenti s'introdussero anche gli artisti ateniesi, i quali trovarono nella nuova patria d'adozione, lavoro e fortuna.

E per quanto i Romani si fossero mostrati, nei primi tempi, indifferenti alle arti, pure si servirono dell'opera dei vinti come potente mezzo per rappresentare, sulle pubbliche piazze, i loro trionfi.

E non tardò guari che i patrizî romani si videro alla loro volta conquistati dall'arte greca, facendo decorare i proprî palagi di bei lavori dai seguaci di Fidia e d'Apelle.

Così sulle sponde del Tevere, sotto Augusto, s'incoraggiavano in modo elevato le arti liberali, e si edificarono gli archi di trionfo, le terme ed altre superbe opere, sicchè s'introdussero nell'architettura del tempo nuove forme alle quali la Grecia non avea pensato.

In quella età l'arte romana prese carattere indigeno e proprio, tanto da propagarsi col medesimo stile e con la stessa elevatezza di concetto per tutto l'impero.

Il lungo regno di Augusto servì sempre più ad educare i Romani nell'esercizio delle arti gentili, le quali si mostrarono infine elemento di civiltà e gloria di Roma.

A questo modo, gli architetti della città dei Cesari si vantarono arditi e sapienti costruttori, perchè davano ai loro edifizî quella maestà, quel lusso, quella eleganza che rispondeva al carattere ed ai costumi della dominatrice del mondo.

Il genio dell'artista romano non fu essenzialmente creatore nell'edificare i tempî e le case dei grandi, ma avea il dono della prudenza e dell'assimilazione.

L'arte d'edificare in quel tempo ebbe altra estensione ed altro carattere che non l'architettura greca. Epperò nei monumenti pubblici, costrutti per il popolo e per la gloria, l'organismo era sempre vinto dal simbolismo.

I successori d'Augusto, divenuti crudeli ed odiosi, influirono non poco sul decadimento della cultura artistica. La qual cosa dimostra che i monumenti dei quali allora Roma si vedeva ornata, riempivano, per le loro grandi masse, l'ardente immaginazione di quel popolo fiero ed intraprendente, ma come stile, riescivano a discapito del delicato sentimento dell'arte. Ed infatti tutto quello che ricorda il regno di Tiberio e di Nerone, risente un influsso malefico sull'ideale della bella forma.

Questo malaugurato andamento, nelle opere del bello, si vide continuare sotto Trajano, fino a Marco Aurelio, che fu l'ultima espressione del mondo classico. Ma ciò apparve principalmente nell'architettura, la quale dava allora certo indizio d'avviarsi alla decadenza.

Con Diocleziano la soda costruzione venne a cessare, e siffatta manifestazione si mostrò financo nel suo palazzo di Spalatro, nel quale si vide perduta la vigorosa bellezza dell'arte romana (1).

In tanta decadenza, già si avanzava sul suolo dell'impero l'invasione dei barbari; e dopo la battaglia contro Massenzio, Costantino concesse finalmente al suo popolo il libero esercizio del nuovo culto, ed in conseguenza si vide apparire una nuova arte. Il cristianesimo, fino allora perseguitato ed oppresso, anco dentro le catacombe, alzò la testa vittoriosa, e fondò nuovi e stupendi tempi, che decorò in modo maraviglioso. L'arte così progredì con nuova vita e si elevò ad alti concetti iconografici, stabilendo l'artefice cristiano i primi tipi nelle rappresentazioni della nascente religione (2).

La storia di Roma nel medio evo prende le sue mosse da Costantino, e giova perciò ricordare qual era l'arte pagana al sorgere del cristianesimo. Al IV secolo di G. C., il genio artistico degli avi non era del tutto perduto. La pittura trovavasi in migliori condizioni della scultura, che non avea potuto esercitarsi nelle catacombe. Nessun sarcofago cristiano, figurato, si conosce con certezza prima del IV secolo. Il neofito del nuovo culto leggeva in quelle rappresentazioni pittoriche o scultorie le battaglie sopportate dalla Roma religiosa. E nel mirare tuttora quelle immagini prodotte dall'artista ispirato da profonde convinzioni, l'animo nostro si sente commosso; così pure alla ricordanza di quei gravi avvenimenti succeduti in tempo della persecuzione.

Costantino, col volgere del tempo, fece ammassare nuovi tesori artistici, nell'inalzamento dei battisteri e dei templi, i quali doveano poi servire di bottino ai barbari che la sventura sospinse dentro la città di Roma (3).

I primi musaici cristiani non datano che dal IV secolo, come quello di S.ª Costanza, che vuolsi battistero innalzato da quell'imperatore.

Dopo le sue vittorie sui despoti dell'oriente, egli trasportò la capitale del mondo cristiano sulle rive del Bosforo, e condusse seco un gran numero d'artisti campani, per decorare di chiese e di monumenti la nuova città.

Testimonianze dei tempi di Giustiniano, come quella di Giovanni Lido, ci assicurano che Costantinopoli somigliava a Napoli ed a Pozzuoli, appunto perchè fu innalzata la nuova capitale dai figli di quelle contrade (4).

Così l'iconografia cristiana in Oriente giunse dall'Italia col mezzo dei proprî artisti; e quindi i sofisti della chiesa greca la vollero cambiare e come dogma e come concetto pittorico, donde prese nome in tal modo l'arte bisantina, che per noi suona negazione del bello e del vero.

Col volgere del tempo, furon tali la confusione e le aberrazioni nella mente dei padri della religione greca orientale, che ne risultò, per le false dottrine divulgate, la persecuzione delle immagini, ordinata con decreto da Leone Isaurico.

Le chiese di Roma e di Napoli, con altre d'Italia, non accettarono la tirannica ordinanza, e l'arte fra noi seguì il suo naturale corso, esercitandosi secondo che i tempi lo consentivano.

Ed infatti i musaici di S. Maria Maggiore, già eseguiti alla metà del V secolo, conservano le forme tradizionali dell'arte classica. E sono i soli in Roma, di quel tempo, che trattino biblici ricordi.

I musaici di Ravenna, quelli fatti eseguire da Galla Placidia, ed i posteriori, risentono la medesima influenza; ed è nostra convinzione che essi sono usciti dalla mano di artisti romani (5). Tali pure sono quelli di S. Sabina nella stessa Roma, non essendovi ancora in quella età un'arte, propriamente detta bisantina, che per altro non dominò mai in Roma (6).

Papa Leone fu quello che più incoraggiò le arti, innalzando sotto il suo pontificato non poche chiese, ed il primo monastero presso il tempio di S. Pietro. Si attribuisce al gran Leone l'originaria chiesa di S. Paolo fuori le mura.

Dopo ventuno anno di governo, Leone morì nel 461, lasciando per le arti e per la religione ricordanze imperiture.

Le continue invasioni de'barbari, e le guerre che ne successero, con la bramosia di distruggere le avite glorie, fecero arrestare il movimento artistico iniziato da Costantino.

Ciò non pertanto, Papa Simmaco, negl'intervalli delle aspre lotte intestine, trovò modo di abbellire Roma di non poche opere monumentali. Sopra tutto pensò a decorare la basilica di S. Pietro di preziosi marmi e di musaici. Lo stesso Papa consacrò parecchie chiese in onore degli apostoli, e fondò tre ospedali per i poverelli e per i pellegrini, nelle vicinanze di S. Pietro, di S. Paolo e di S. Lorenzo fuori le mura.

(1) Le Terme, che in Roma portano il nome di questo Imperatore, mostrano un fare già incolto e decaduto.

(2) Il moderno archeologo da più tempo s'affatica a disseppellire ed illustrare le nostre medievali memorie artistiche, col mezzo delle quali si potrà quindi più agevolmente aprire la via allo studio cronologico della nostra antica civiltà.

(3) La prima invasione dei barbari in Roma avvenne nel 410 e la seconda nel 457.

(4) Vedi Troya, Storia d'Italia, vol. II, parte 3.ª pag. 1141, e vol III, parte 1.ª pag. 265.

(5) Non pochi scrittori li giudicarono di provenienza bizantina sol perché Ravenna poi fu sede dell'Esarcato! Quando trattasi di ricordare il sepolcro di Teodorico, di forma eminentemente classica, tutti sono d'accordo nel giudicare che sia opera indigena, come pure la statua equestre dello stesso principe, che Carlo Magno trasportò in Aquisgrana per la sua bellezza artistica.

(6) Bisanzio mostrò una sua arte non prima del V secolo, o nella prima metà del VI. Vedi Kügler, Manuale della Storia dell'Arte, pag. 320. E mal si appongono coloro che vogliono di scuola greca quello che fu operato al IV e V secolo nel mondo cristiano. L'Italia sola possedeva allora questa virtù nell'arte.

Papa Felice quindi adattò a chiesa cristiana un antico tempio, che poscia consagrò in ricordanza dei Santi Cosmo e Damiano; il qual tempio si osserva ancora oggidì, e la cui abside è tutta adorna di musaici, che quantunque più volte restaurati, sono fra i più illustri ed i più antichi di Roma.

Per la nascente invasione d'ogni razza di stranieri in Italia, la città massima decadde col finire del reame dei Goti. Le antiche istituzioni, i monumenti, le tradizioni storiche del mondo antico, a poco a poco si coprivano d'obblio. I tempii del paganesimo crollavano; il circo, le terme si riempivano di rovine e si condannavano all'abbandono. Il palagio dei Cesari, un dì superbo per mole e per interne decorazioni di marmi preziosi e di tappeti trapunti in oro, veniva anch'esso coperto di macerie.

In mezzo al profondo silenzio della storia, la mente non sa immaginare qual fosse l'animo del Romano di quei tempi, in cui ogni grandezza passata spariva di giorno in giorno sotto lo sguardo di tutti.

La conquista dei Longobardi in Italia, che pareva volesse dapprima minacciare di esterminio la chiesa di Roma, giovò invece a consolidare il cattolicismo, ad abbellire di nuovi palagi e nuove chiese le città che que' principi governarono.

Fu in questo tempo che Benedetto, figlio d' Euprobo, venne in Roma da Norcia per compiere i suoi studi, e colpito dallo spettacolo della caduta del mondo romano, risolvette di darsi alla contemplazione dell'Eterno. E però egli poco dopo si ritirò a Subiaco, ove la solitudine delle montagne lo fece, tutto coperto di pelli, entrare in una grotta, nella quale si diede alla penitenza ed alla preghiera, in compagnia d'altro anacoreta suo conterraneo.

Non andò guari e si sparsero in tutti quei paesi che circondavano Subiaco, i prodigi religiosi di Benedetto, ch'ebbe agio di fondare dodici monasteri in quelle contrade.

Però la gloria dell'iniziatore del nuovo ordine monastico svegliò, dopo lunghi anni, la gelosia del clero di quella regione, il quale fece tanto, da scacciare il grande anacoreta dai romiti santuarii.

Il pio uomo allora, seguito da pochi confratelli, si recò sul monte di Castro-Cassino, nella Campania, ove trovò ancora settatori del culto pagano. Ma Benedetto appena giunto, distrusse gli altari dei falsi Dei, ed innalzava sopra quei ruderi il chiostro di Montecassino, che con lo scorrere dei secoli, divenne l'abbazia più rinomata del mondo.

Ed ivi passò di vita il santo patriarca, nell' anno 544, e dalle sue ceneri uscirono per la nuova civiltà grandi uomini in ogni ramo del sapere.

La leggenda ci lasciò racconti poetici sulla vita di questo fondatore del monachismo in occidente, e gli artisti dell' evo medio se ne valsero per tradurli nei codici e sui muri della basilica di Montecassino, ai tempi di Desiderio (1).

Papa Gregorio I, che visse dopo S. Benedetto, ci trascrisse, nel secondo libro dei suoi dialoghi, la storia leggendaria di questo uomo prodigioso. La chiesa latina sotto questo pontefice si emancipò interamente dalla suggezione dei Bizantini, e potette quasi tutto l' episcopato d' occidente governarsi col pensiero e con le norme del papato romano (2).

S. Benedetto non avea permesso ai suoi monaci di passare il tempo, dopo gli uffici religiosi, nella sola contemplazione e nell'ozio, ma volle che si occupassero nei lavori dei campi e nello studio delle scienze e delle arti belle. A questo modo i conventi che ubbidivano alla regola benedettina, come per incanto si diffusero in occidente, cioè in Italia, nella Francia, nella Spagna e nella Inghilterra, facendosi i frati sempre più guidare da quel benefico influsso di cui il fondatore dell' ordine avea dato l'esempio (3).

Frai molti conventi che sursero nell' Italia meridionale, dopo la morte di S. Benedetto, vogliamo ricordarne uno in modo speciale, surto per opera di Cassiodoro nella sua terra nativa, in Squillace di Calabria. Quest'uomo singolare del suo tempo, dopo avere per trent'anni governata l' Italia sotto il regno di Teodorico, d' Amalasunta e di Vitige, e dopo aver salvati per sì lunga età i suoi conterranei dalla barbarie, si volle sepellire nella cella d'un chiostro; e con lui la scienza ed il sapiente modo di governare degli antichi.

Cassiodoro, che fu contemporaneo di Boezio e di S. Benedetto, morì nel 545, di cento e più anni, nel suo *Monasterium Vivariense*, la cui postura incantevole egli stesso descrive da poeta, ed i cui avanzi tuttora rimangono.

A questo gran movimento che davano nel mondo i seguaci di S. Benedetto, Roma non restava inoperosa, ed innalzava chiese e badie e migliorava le condizioni di civiltà.

Ad Onorio I si appartengono molte chiese fondate per sua opera, non solo nella città eterna, ma anche fuori delle sue mura, come quella che intitolò a S. Ciriaco sulla via d'Ostia, un'altra a Tivoli, e la chiesa di S. Agnese presso la porta Numentana, che decorò di pregevoli musaici in onore della protettrice del tempio.

A Stefano I, appartiene il pensiero di restaurare la basilica di S. Lorenzo, e di circondare di cap-

(1) Nella biblioteca Vaticana si conserva un codice cassinese dell'XI secolo, nel quale vi sono ben quaranta rappresentazioni che illustrano la vita del fondatore del monachismo in Italia.

(2) Sotto questo pontefice s' introdusse sempre più il culto delle reliquie ed una più estesa propagazione del cattolicismo; e non rimangono oggidì in Roma di quel tempo che pochi ricordi artistici, nè si ha notizia ove papa Gregorio eresse a proprie spese sei conventi benedettini in Sicilia, la cui memoria ci ha tramandato la storia.

(3) Dopo l' ottavo secolo anche la Germania fu piena di quei claustrali.

nelle e chiese minori quella del principe degli apostoli S. Pietro (1). Presso l'atrio di questa basilica lo stesso pontefice edificò il primo campanile, sulla forma di quello che S. Paolino in Nola avea con le campane introdotto durante il suo episcopato nella cristianità, come mezzo per chiamare i credenti alla preghiera nelle chiese.

Più tardi queste torri vicine al tempio servirono di difesa negli attacchi saracineschi.

Fino a tutto il X secolo i papi che succedettero a Stefano, adornarono, l'uno dopo l'altro, Roma di nuove chiese e conventi.

L'attività artistica non venne mai meno nell'antica metropoli al medio evo col crescente cristianesimo, e gli avanzi di mosaici o d'altre opere del bello tuttora vi rimangono.

Ricordiamo a titolo d'onore i musaici di S.ª Prassede sull'Esquilino, quelli di S.ª Maria della Navicella sul Celio, di S.ª Maria Maggiore, di S.ª Sabina ed altri eseguiti intorno al X secolo; e gli artisti non abbandonavano mai lo stile della scuola romana e la forma sua propria che veniva dall'antichità classica.

In quanto all'architettura dello istesso tempo, abbiamo per Roma e pel resto d'Italia incerte notizie, imperciocchè mancano, in parte, i documenti del IX al X secolo (2). Al finire di quest'ultimo periodo, era comune credenza che il mondo toccasse il suo estremo momento d'esistenza, e perciò fu poco fecondo di opere d'arte.

Ma venuto l'XI secolo, i claustrali furono i primi a dare il segno di una nuova vita nell'arte, e vi portarono perciò a compimento opere pregevoli, alcune delle quali il tempo ha rispettate. Portiamo ad esempio, fra le altre, la basilica di S. Angelo in Formis, presso Capua, nella quale le pitture superstiti mostrano già un'indipendenza propria dell'artista, il quale vide in se stesso le immagini rappresentate e non nella tradizione scorretta dei precedenti secoli (3).

In quel tempo i monumenti antichi prestavano ancora i migliori materiali, come colonne, capitelli, fregi, ornati e marmi preziosi d'ogni sorta, per l'innalzamento delle nuove chiese e dei palagi principeschi, come pure per sostegno agli angoli delle case private.

Spesso ci accade in Roma, o nelle provincie dell'antico impero, di fermarci ammirati a contemplare ricordi artistici o epigrafici, che fanno le funzioni di pilastri, insieme alle colonne o ceppi mortuarii, ritenuti in quel tempo come materiale di fabbrica: tanto basso era sceso nel mondo il senso estetico dei classici e l'amore per l'antichità!

In quella età era ancora grande il numero degli edifizii antichi, in Roma principalmente, come gli archi di trionfo, alcune terme, i portici, i teatri; si vedeva infine e si mostrava all'indifferente osservatore la grandezza dei tempi che furono, in paragone alla picciolezza dei giorni che correvano! Allora sulle sponde del Tevere l'arte dava indizio d'una nuova manifestazione, e la città cominciava ad organizzarsi in regioni. Il rione più distinto era quello di *Via Lata*, e la parte di Trastevere dovea essere, da ciò che assicurano i documenti superstiti, piena di popolo (4).

L'edificazione della città Leonina, avvenuta sotto il pontificato di Leone IV, dal quale prese il nome, dava maggior forza al Vaticano, e l'XI secolo ebbe a registrare nuovi e splendidi fatti.

Il patriziato romano nello istesso tempo rialzava il capo.

L'Italia meridionale allora preparava avvenimenti che doveano esercitare grande influenza sui pontefici che successero a Leone IV, e su Roma.

La dominazione bizantina era già disprezzata da quelle popolazioni, le quali non attendevano che una propizia occasione per togliersi dalla miseria a cui soggiacevano. Imperocchè i proconsoli di Bisanzio, che prendevano il titolo di *Catapani*, erano altrettanti vampiri che dissanguavano quei cittadini. La rivoluzione era già nella mente di tutti, quando Melo di Bari e Datto suo genero, come capi del movimento, incontrarono sul monte Gargano alcuni pellegrini normanni, coi quali si allearono, ed a cui dimostrarono i vantaggi per loro di una rivoluzione contro i Greci. Erano pur normanni quelli che diedero ajuto ai Salernitani per discacciare dal loro porto i Saraceni.

In un primo tentativo sopra Bari, Melo non riuscì, quantunque secondato dal papato, ed andò in Germania a chiedere ajuti che non ebbe dall'Imperatore, ed ove morì nell'anno 1020 (5).

Noi in altra occasione abbiamo largamente dimostrato quanti vantaggi risultarono per l'arte e per la civiltà del mondo da quella rivoluzione allorquando riuscì fortunata; e quanto il papato ebbe a fruire delle forze di quegli avventurieri, ce lo dice la storia; perciocchè essi formarono una falange poderosa da ricomporre ogni ordine civile e promuovere la coltura a prò dell'industria, del commercio e delle arti belle.

I benedettini, che tanto all'XI secolo vediamo dappertutto operosi nell'innalzamento di nuove badie e nuovi templi, non rimanevano indifferenti nella città dei Papi. Oltre S. Paolo fuori le mura, vuolsi

(1) Al cadere dell'VIII secolo, Adriano I trasportò l'ingresso della basilica di S. Lorenzo, edificata dapprima da Costantino e riedificata poi sul declinare del IV secolo da Pelagio II, dall'occidente all'oriente; e nel 1216 Onorio III v'aggiunse le tre navi, e fece costruire il portico come si vede oggidì.

(2) Possiamo solo indicare per l'Italia meridionale il Campanile di Capua innalzato da Pandulfo e Landulfo con gli avanzi dell'Anfiteatro Campano, e quello della chiesa detta ora della Pietra Santa di Napoli, costruito coi ruderi del tempio di Diana. Sono altresì a ricordare il Battistero di Monte Santangelo al Gargano ed il chiostro detto dei Cappuccini in Amalfi.

(3) La Chiesa di S. Urbano alla Caffarella in Roma conserva anch'essa, come quella di S. Clemente, pitture stupende dell'XI secolo, delle quali ci occuperemo in appresso.

(4) Vedi F. Gregorovius, Storia di Roma al medio evo, vol. IV.

(5) Il ch. Prof. G. de Blasiis, nella sua opera sull'Insurrezione pugliese, ci racconta quegli avvenimenti con vivi colori.

fondata dai medesimi benedettini ed adorna di pitture la chiesa di S. Urbano alla Caffarella, anticamente tempio dedicato a Bacco, come abbiamo già notato.

Queste pitture recano la data del 1011, e vi si legge altresì il nome dell' artista, Fra Bonizzo. Esse che rappresentano fatti della vita di Cristo, di S. Urbano e di S.ª Cecilia, si rendono importanti per la storia delle arti al medio evo, tanto più che non furono mai riprodotte nella loro totalità in modo da rendere più esatto e più facile il compito della critica moderna.

Ci riserbiamo di fare una compiuta illustrazione di questi dipinti, che servir dovranno, con quelli ancora più splendidi della chiesa sotterranea di S. Clemente, a dare una chiara idea come in Roma la pittura all' XI secolo prendesse nuovo indirizzo.

In questo tempo, come abbiamo già enunciato, il papato ebbe non pochi vantaggi, come potestà eclesiastica, affatto diverso da quella ch' era nel secolo precedente, quasi abbattuta e negletta, per la scarsità dei commerci e per l'anarchia in cui vivea la popolazione.

Le autorità civiche cooperarono non poco a questo successo, che fece conseguire al Patriziato romano maggiori riguardi e maggiore rilevanza presso le altre nazioni.

Fino all' elezione di Gregorio VII, Roma fu in continue lotte con le pretensioni tedesche. Enrico IV riuscì quindi a scindere i Romani in due partiti dopo l'elevazione al papato d' Ildebrando, il quale raccolse intorno al suo vessillo tutti gli aderenti della combattuta riforma del clero. Ma come i nemici di questa erano più numerosi dentro e fuori di Roma, così Gregorio non ebbe pace finchè visse.

Ciò non pertanto, i monumenti superstiti ci dicono che l'afflitto Papa non diminuiva di zelo nel far decorare le chiese ed i conventi di opere artistiche.

Come abbiamo accennato disopra, la chiesa sotterranea di S. Clemente, in quel torno di tempo terminata nei suoi migliori affreschi, rappresentanti i fatti della vita del Santo Pontefice, patrono della chiesa, di S. Cirillo, di S. Alessio e di altri, fu di poi distrutta dalle macchine di guerra e dal fuoco adoperato da Roberto Guiscardo, allorquando si portò sul Tevere a liberare Gregorio dalla persecuzione dell' imperadore germanico e dai sediziosi romani.

E però l' assediato Papa, appena sprigionato dal forte S. Angelo, ove erasi rinchiuso, riconoscente strinse fra le sue braccia l'eroe di Palermo e di Durazzo, che quindi trasportò seco in Salerno, ove morì.

In quel tempo Roberto era intento a edificare il famoso Duomo di S. Matteo nella stessa città. E vuolsi che il Duca avesse per quel tempio adoperate colonne e capitelli trasportati dal bottino che i suoi aveano fatto durante la terribile guerra in Roma.

In mezzo a quelle lotte di parti, Desiderio, assunto al trono pontificio col nome di Vittore III, che come Abbate di Montecassino avea tanto contribuito al risorgimento delle arti, delle lettere e della coltura generale, nulla potette fare come Papa, perchè di breve durata fu la sua sovranità sulla chiesa, e morì miseramente.

Urbano II ebbe maggiore fortuna, quantunque contristato anch' esso dalla guerra civile, che più furente ritornata era nella città di Roma, in modo da essergli contrastato il seggio pontificio da un antipapa, Anacleto: pure lo vediamo assistere alla consacrazione di diverse basiliche che i benedettini ed i vescovi facevano innalzare nel mezzogiorno della penisola (1).

A questo gran movimento nell' arte contribuirono non poco i seguaci di S. Benedetto, i quali nell' XI e XII secolo operarono in modo sorprendente per tutta Italia (2). Ciò non pertanto l' attività artistica si manifestava in quell' età anche per altra via, che non veniva dal convento.

Quindi è che troviamo fra noi, e nelle provincie romane, nell'osservare i monumenti, un fare progressivo, massime al ritorno dei crociati, il quale cercava di emanciparsi, se non in tutto almeno in parte, dalla supremazia del chiostro. Una scuola laica, puramente laica, si formò e reagì contro lo spirito monacale. Questa scuola che troviamo nelle provincie predette, prendeva le ispirazioni ed il fare sul congegno dei superstiti monumenti classici. Epperò noi troviamo molto ravvicinamento fra le due scuole, e vediamo in più punti somigliarsi nei lavori gli artisti Cosmati con gli artisti siciliani ed i pugliesi.

Il ch. Camillo Boito pone alcuni quesiti sopra questa manifestazione (3), che svolge con critica soda e degna della sua intelligenza.

« Certo, egli dice, fra l' architettura Cosmatesca e quella della bassa Italia v'è un' analogia non » piccola, talvolta anzi una somiglianza palmare (4) ».

È bene però ricordare che in Roma la scultura non ebbe al XIII secolo quello stile che tanto superiore si mostrò in Capua ed in Puglia donde uscì quel Nicola detto or di Pisa ed or di Siena! e Bartolomeo da Foggia, i quali conseguirono uno splendore nazionale che commosse tutta Italia.

Il regno di Federico II, il quale si trovò in continue lotte col papato, fu per la lingua, per le

(1) Questo Pontefice nel 1092 consacrò solennemente la basilica della SS. Trinità di Cava, splendido monumento benedettino, ed ove un' iscrizione del tempo ricorda il fatto. Lo stesso Urbano, innanzi d' avviarsi al Concilio di Clermont, passando per Milano, recossi a Como col suo seguito di Cardinali, a consacrare la basilica di Sant' Abondio, nel 1095, come si rileva da un Breve pontificio con data di quell' anno. Anche questa importante basilica fu opera benedettina.

(2) La badia di Montecassino si mostra, ovunque avea potere, operosa verso la fine dell' XI a tutto il XII secolo, per la cultura letteraria ed artistica, dalle poesie di Desiderio, d' Alberico, d' Alfano, d' Oderisio, alla storia dei Normanni d'Amato, di Leone Marsicano autore della cronaca cassinese; così pure coi suoi numerosi artisti, ormai noti nella storia dell' arte. Vedi Caravita, Le Arti ed i Codici di Montecassino, Vol. I.

(3) Vedi Architettura del medio evo in Italia, pag. 148.

(4) L' illustre F. Gregorovius nella sua Storia di Roma al medio evo, aggiunge « che per le strette relazioni dei Re di Sicilia coi Papi può darsi che venissero » artisti da Palermo per l' innalzamento di nuovi tempi, Però, assicura lo stesso autore, *nè la pittura a fresco, nè il mosaico cessarono mai d' avere cultori in Roma* ». Vedi vol. V, pag. 793.

lettere e per le arti epoca di civiltà e di progresso. L'architettura principalmente si avvalorò non poco finchè ebbe dominio la dinastia degli *Hohenstaufen*.

Dopo Federico, caduta pure la sua stirpe, cadde nelle antiche provincie napoletane anche l'arte.

All'arrivo degli Angioini, tutto prese nuovo aspetto, introducendosi, dietro quella dominazione, artisti non solo franchi, ma fiamminghi e germani!

Epperò i monumenti di quella età prendono la forma dello stile tedesco, detto gotico, seguendo, particolarmente per la scultura, un regresso significantissimo, da non potere sfuggire alle censure del critico intelligente e coscienzioso.

In questo tempo, senza lunga preparazione, sorge in Pisa, per le arti belle, una nuova vita, sia per opera sua, o d'artisti ghibellini ivi introdottisi dopo la battaglia di Benevento, come Nicola pugliese, figlio di Pietro, ed altri non pochi. Certa cosa è che Firenze poi soprattutto, nei secoli XIV e XV si mostra per le arti gentili prospera e piena di vita, e fonda, con la sua scuola, un'era novella, che fu lustro per quella città e gloria per l'Italia.

Nel corso del presente lavoro, avremo occasione di meglio spiegare, con l'appoggio dei monumenti, le origini di questo risorgimento artistico, al quale aveano contribuito principalmente le regioni del mezzodì della Penisola e Roma!

CAP. I.

Abbenchè l'istoria del medio evo non s'inizii prima di Costantino, nel cui tempo si mostrò una nuova fede ed un'arte novella, che fu quella del cristianesimo, pure non possiamo tralasciare un periodo precursore ed informatore di questa potente manifestazione, la quale portò fino a noi tanta luce di quei tempi e che si vide con le arti nelle catacombe.

In quei sotterranei, numerosi in Roma, si preparò e si svolse, col martirio, coi patimenti e con la preghiera, quel principio civilizzatore del nuovo culto, dettato negli Evangeli, il quale si propagò rapidamente, dopo la sconfitta di Massenzio, nel mondo cristiano.

Quell'arte che si mostrò prima sulle mura degli ipogei, sente, nella maggior parte delle sue rappresentazioni, l'influenza classica, che gli artisti catecumeni non potettero dapprima togliersi dalla loro mente, quantunque contrarii fossero a tutto ciò che ricordasse il tirannico tempo della persecuzione. Ciò non pertanto quegli affreschi sono ispirati da profondo ed arcano simbolismo, sì da impensierire talvolta anco gli eruditi nel volerne spiegare l'alto senso nascoso. Quell'arte stessa che noi oggi vediamo in quei sacri recinti, or bambina ed ora adulta, proviene appunto della maggiore o minore coltura di quei propagatori dei nuovi tipi iconografici, che con tanta fede seppero ispirare ai cristiani che ivi si radunavano per la celebrazione dei sacri riti.

Ai molti scrittori che nel passato s'occuparono a raccogliere le notizie intorno alle catacombe di Roma, illustrandole, come il Bosio, il Bottari, l'Arighi ed altri, aggiungiamo uno dei più eruditi archeologi moderni, qual è l'illustre G. B. de Rossi, il quale ha consacrato gran parte della sua vita a scoprire e pubblicare tanti preziosi monumenti, rendendo così più facile il compito alla moderna critica (1).

I primi tre secoli che precedettero Costantino, non possono adunque essere tralasciati dai cultori della storia dell'arte, come primo inizio d'una vita di lavoro e di preparazione presso i neofiti della religione risorgente.

Epperò l'osservazione nelle Catacombe, dei tempi apostolici, chiaro ci fa vedere gl'incunaboli dell'arte cristiana e della cristiana epigrafia, con gli anni precisi dei tempi dei Flavii e dei Trajani; benchè i monumenti non siano in gran parte ignoti, pure sono *laceri* e *dispersi* alcuni di essi.

Le rappresentazioni più importanti, per l'origine della nuova arte, sono quelle del primo e secondo secolo, perchè più prossime all'epoca del fare classico e di decorazione più elegante, proprio di quel tempo in che personaggi della famiglia imperiale stessa, come Domitilla e Flavio Clemente, si davano alla conversione; senza dubbio, costoro favorivano lo svolgimento dell'arte cristiana nelle catacombe.

Ma l'aspra guerra succeduta contro la chiesa nel III secolo, togliendole il governo della Roma imperiale quei beni che allora possedeva, fu causa di vedere affievolire, per mancanza di mezzi, quella splendida operosità artistica che si mostrava nei cimiteri dei precedenti secoli (2).

Fino a Massenzio, che nel 306 fece cessare ogni ira contro la religione rivelata, non si vide negli artisti quel fare severo e spontaneo nella decorazione dei sepolcreti dei martiri. Ma i beni non furono restituiti che nel 311 sotto il pontificato di Milziade; e quindi con l'editto di Milano Costantino ne sancì stabilmente e solennemente i possessi, anzi essi furono ampliati con privilegi e liberalità.

Quelle pitture adunque che si ammirano nei cimiteri di Roma ed in quelli di Napoli, non sono

(1) Vedi Roma Sotterranea, e Bullettino d'Archeologia Cristiana.

(2) Il Cimitero di Callisto al III secolo, come uno dei più vasti e dei più rinomati, divenne il sepolcreto dei Papi, in continuazione di quello esistente sotto la basilica del Principe degli Apostoli, al Vaticano, l'origine del quale si perde nelle tenebre dei primi secoli del cristianesimo.

che leggi dettati in prima da G. C. e poi universalmente eseguiti. Ed a questo scopo non mancò intelligenza e cultura negli artisti di quel tempo, per esprimere sopra quei muri i profetici sensi, che quindi furono la base precipua dell'arte cristiana primitiva.

Questa trasformazione avvenuta nei primi secoli della chiesa, operata nell'arte, penetrò così bene nella società cristiana, in occidente, che in breve tempo divenne pensiero ed istruzione per gl'indotti.

Il concetto cristiano è sorto con G. C. in Oriente, e si propagò dapprima colà tra gli Ebrei principalmente, durante la sua vita, e fu di guida ai credenti della sorgente religione. Non così il pensiero iconografico, che nei primi tre secoli dell'era novella avea solo con la nuova fede, preso radice in Italia, e fu, per lungo tempo, suo esclusivo privilegio.

Le popolazioni orientali che aveano abbracciato il cristianesimo, odiavano la rappresentazione delle immagini, per non essere accusate d'idolatria da' Pagani, loro nemici, e soprattutto per seguire le prescrizioni giudaiche le quali essi teneano come base del novello culto. Imperocchè quei popoli già aveano appreso dal Vangelo: *Non pensate ch' io sia venuto per annullar la legge od i profeti: io non sono venuto per annullarli, ma per adempirli.* (S. Matteo, Cap. V, v. 17).

La nuova chiesa, additata dal Redentore alle popolazioni d'oriente, era un rinnovamento della Sinagoga, e perciò esse non volevano rappresentare figure umane, come quelle che nella religione ebraica erano proibite nell'Esodo. Gli Ebrei detestavano tanto le immagini, che nemmeno soffrivano le insegne dell'esercito, introdotte in Gerusalemme da Pilato, appunto perchè in quelle vedevano l'effigie di Tiberio. Siffatte rappresentazioni simboliche cristiane adunque in Oriente non si videro prima di Costantino, che ivi ne portò l'usanza con gli artisti campani dall'Italia. Eusebio in fatti è il primo che ne parla, descrivendo la chiesa di S.ª Sofia innalzata dal medesimo Costantino, allorquando prese stanza nella nuova capitale, a cui diede il nome di Costantinopoli. Egli accenna inoltre alle rappresentazioni evangeliche, ai cervi, alle colombe, ai delfini, che decoravano il nuovo tempio, come segni d'adorazione dei quali si vedeva circondato l'altare. Alcuni di questi simboli, ed altri che sono ricordati da posteriori scrittori, non venivano tutti dal cristianesimo, come si usava nei primi tre secoli della chiesa nelle catacombe d'Italia, ma alcuni di essi derivavano dal paganesimo, come ci ha dimostrato *Raoul-Rochette* nelle sue memorie all'Accademia di Francia, e prima di lui coloro che fra noi s'occuparono d'archeologia cristiana.

L'arte cristiana adunque ha un privilegio suo proprio, che all'arte civile non si addice: questo è il senso arcano che, per divina rivelazione, si conosce essere ne' simboli racchiuso. Quei sensi spesso erano svelati e commentati nei libri dei Santi Padri, e perciò allora non riusciva arduo il tradurli in pittura e in iscultura e servivano d'insegnamento ai neofiti.

Fra le più belle pitture di classico stile che siansi ritrovate nelle catacombe di Roma, va notato il Daniele frai leoni. Esso è figurato sopra uno dei muri d'ingresso nel Cimitero di Domitilla. Il Profeta è vestito con tunica, e sta sopra una roccia a cui si vedono appressarsi due leoni. Egli ha le braccia aperte, come l'orante, e non istà nella fossa, come vuole la storia, ma sopra un monticello; il che è da ritenere come arbitrio preso dall'artista.

Lo stesso soggetto si vede pure nelle catacombe di Callisto, ma qui Daniele sta nudo in mezzo a due leoni. Ai lati nei due muri ivi sono pure figurati Mosè e Giobbe. Questi dipinti furono concepiti nella forma dell'arte pagana e con movimenti disegnati di stile elevato, stile che non si vide più nei secoli posteriori dentro i cimiteri (1).

La medesima cosa, come forma, può dirsi per la rappresentazione d'Elia, trasportato in cielo da un cocchio a quattro cavalli, potendosi vedere tale disegno sulle monete familiari di Roma e su quelle greche di Siracusa.

Nelle pitture delle catacombe di Napoli non sono meno distinti i lineamenti ed il fare artistico in quelle rappresentazioni, che ricordano i tempi apostolici.

Fra noi e nelle catacombe di Roma nei secoli IV e V, come è detto, l'arte andò trasformandosi, abbenchè ancor vive si mostrassero le tradizioni artistiche dell'antica città dei Cesari.

CAP. II.

La scultura cristiana si vide operosa da principio nei sarcofagi. Quest'uso degli avelli in marmo non l'ebbero i Greci, ed i Romani l'appresero dagli Etruschi, che primi in Italia scolpirono i coperchi e dipinsero le casse. Vuolsi che i primitivi sarcofagi rimontino ai tempi di Adriano e degli Antonini, e nello stesso tempo si crede che venissero alcuni lavorati segretamente dai cristiani (2).

Certa cosa è che nelle Catacombe siffatte rappresentazioni sulle urne rimontano all'epoca di Costantino, e si mostrano d'un certo fare classico, specialmente quelle trovate nelle Catacombe di Siracusa e di Roma (3).

(1) Dimostra questo abbandono la mezza figura di Cristo del IX o X secolo che trovasi nelle Catacombe di S. Ponziano col nome dell'artista: DE DONIS · DĪ GAVDIOSVS· FECIT, le cui forme mostrano un rapido decadere dell'arte classica.

(2) Ennio Quirino Visconti ed il Cavedoni, che hanno trattato dei sarcofagi antichi, ammettono qualche esempio del secolo primo dell'era cristiana. Vedi E. Q. Visconti, Mus. Pio Clem. Tom. IV pref. e Tom. VII tav. XII. Cavedoni, Dichiarazione degli antichi marmi modanesi pag. 92 e seg.

(3) Il Bosio pubblica molti sarcofagi tratti dai Cimiteri del Vaticano, di Lucina, di Callisto, di Ciriaco e di S. Agnese.

I soggetti che ivi si vedono, o sono biblici, o parabole, o similitudini ed allegorie.

Spesso in essi è figurato il Buon Pastore, o l'Orante, tema assai favorito ai primi cristiani. Vengono poi i soggetti dove Cristo sta in piedi, o seduto in mezzo ai dodici apostoli. Seguono quelli di storia evangelica, come la Natività, la Passione ed altri.

Nei sarcofagi, i busti dei defunti prendono il primo posto, sovente chiusi in una conchiglia, lasciando, il più delle volte, lo spazio sottoposto per le rappresentazioni bibliche o allegoriche.

Quest' altro modo artistico di fare intendere, ai neofiti della nuova fede, il pensiero religioso, e la mescolanza dei fatti e delle storie del Vecchio e Nuovo Testamento, fu in uso generalmente dopo il III secolo.

Si adoperarono nelle Catacombe anche sarcofagi lavorati nelle officine dei pagani; ma la scelta cadeva sempre sopra i soggetti che aveano un significato simile con la cristiana simbolica, come le scene di mare, di pastorizia, di conviti, d'agricoltura. Scelsero anche i fedeli le rappresentanze mitologiche che avean senso morale, caece, corse e giuochi palestrici. Essi cancellarono sempre ogni figura che loro sembrasse contraria alla fede cristiana.

Col principio del IV secolo, quando Costantino diede pace alla chiesa, l' uso dei sarcofagi nei cimiteri di Roma prese novello vigore, e si moltiplicarono specialmente quelli che rappresentavano simboliche immagini.

Quest' uso sarcofagi figurati, dalle catacombe passò alle basiliche, più o meno grandi, suburbane, nei secoli IV e V. Di essi ragionano lungamente il De Rossi ed il Garrucci (1) nelle loro insigni opere già citate.

Questi ricordi marmorei ci hanno fatto conoscere l'antichissima simbolica cristiana, che spesso in essi è svolta con ricchezza ed ingegno non comune. Fra i primi, notiamo il sarcofago di Giunio Basso morto nel 359, e quello di Probo del 395, che ambidue si osservano nella chiesa di S. Pietro. Il maggior numero ha data più moderna, e mostrano nella tecnica il rapido decadere della scultura, in Roma principalmente.

Le figure in essi sarcofagi, come in quelli del Museo Cristiano del Vaticano e del Lateranese, sono tozze e di un fare poco elegante; ma quelle figurine mosse con grazia, con riverenza, con divozione, con affetto, non si scolpirono più, come per lo innanzi, e l'arte sul marmo non si mostrò quindi, con forma nuova ed elevata, che al XII e XIII secolo. Ma di ciò parleremo in altro capitolo.

CAP. III.

In quanto ai musaici cimiteriali, se ne conoscono ben pochi, scoperti nelle catacombe di Napoli e di Roma. Il più antico non cimiteriale è quello dei tempi di Costantino nel battistero o mausoleo di Santa Costanza (2). In esso si osserva Cristo seduto sopra un globo, tenente nella destra il libro dell' Evangelo, e nell' altra un papiro che porge all' apostolo Giovanni il quale a lui s' inchina. E ciò si vede in una lunetta. Nell' altra Cristo, di figura giovanile, sta in piedi, benedicendo con la destra, e con la sinistra consegna ad un personaggio un foglio nel quale si trova scritto *Dominus pacem dat*. Quella figura credesi essere S. Pietro. I restauri successivi hanno di quel monumento in gran parte deturpato l' insieme.

In quanto poi ai musaici della basilica di S. Maria Maggiore, essi sono i più importanti fra quelli lavorati nel V secolo, che rimangano in Roma.

Il modo d' immaginare i concetti di queste opere, l'insieme, la tecnica, tutto somiglia al fare dell' arte classica. Esse differenziano da questa nei soggetti del tutto cristiani. Cotesta basilica, dedicata alla Vergine sull' Esquilino, in origine fu costruita da Papa Liberio, a causa del quale prese il nome di Liberiana. Però, dopo settanta anni, Papa Sisto III volle ricostruirla, e fece in modo da poter dire in un' iscrizione a musaico, la quale si legge sulla porta d' ingresso: VIRGO MARIA TIBI XYSTVS NOVA TECTA DICAVI-DIGNA SALVTIFERO MVNERA VENTRE TVO.

Credesi che l'autore dei musaici, di che ragiono, sia stato lo stesso Sisto, perciocchè nell' arco trionfale, ove è un trono su fondo d' oro chiuso in un cerchio, stando ai lati con nobile azione gli Apostoli Pietro e Paolo, si legge: XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.

Papa Adriano I° attesta che: *Beatus Xystus fecit basilicam sanctissimae Dei genitricis Mariae cognomento Maioris, quae ad praesepe dicitur, tam in metallis aureis, quam in diversis historiis, sacris decoravit imaginibus.*

In questi musaici di S. Maria Maggiore non è serbato dall' artista l' ordine storico, per lasciare il lato dei muri del tempio, di fronte alla grande navata, ai fatti concernenti la Vergine a cui la chiesa è dedicata.

La glorificazione di Maria, ideata da Sisto, incomincia dall'Annunziazione. Maria è in atto d'aver sospeso il lavoro per ascoltare il divino messaggiero sotto forma d'Angiolo. Una colomba scende dall'alto. Altri due angioli stanno presso la Vergine, quelli che poi diedero avviso a Giuseppe che la gravidanza della sposa era stata per volontà di Dio.

(1) Vedi L' arte Cristiana dal I all' VIII secolo.

(2) Il Ch. De Rossi assicura invece che il più antico era quello di S.ª Prudenziana, falsamente creduto del IX secolo. Vedi Roma Sott. Vol. 1.° pag. 79.

In questa composizione la casa di Maria non è l' umile di Nazaret, ma invece più maestosa e ricca, qual si conveniva alla discendente della regia casa di Davide.

Quindi sui ruderi di edifizi classici si vede la madre di Dio al presepe; in altro quadro la stessa rappresentazione coi Re Magi, i quali fanno le offerte al divin Gesù; in fondo a questa scena si scorge la Città di Gerusalemme.

In altra composizione si mostra la Città santa, nel cui tempio trovasi il figlio di Maria, ancor fanciullo di dodici anni, a disputare coi dottori. Altre opere ivi sono, sempre ricche di forme e di elevato sentimento, e fra queste, a destra di chi entra in chiesa, quelle coi fatti di Mosè e Giobbe, ed a sinistra quelle con istorie dei patriarchi Abramo ed Isacco (1).

Con meno eleganza ed elevatezza di forma, ma con eguale tecnica, sono in Roma i musaici di S. Paolo fuori le mura, quelli degli oratorii di S. Giovanni Evangelista e di S. Giovanni Battista, come pure quelli che si veggono in parte distrutti, in parte tuttora esistenti, nelle diverse chiese primitive della stessa città.

Non possiamo tralasciare di ricordare alcuni codici in pergamena del IV e V secolo di scuola romana, quantunque alcuno di essi scritto in greco, come quello dell' Imperiale Biblioteca di Vienna coi fatti della Genesi (2), ed il manoscritto latino del Virgilio dello stesso secolo nella Vaticana (3). Mettiamo nella stessa categoria, come secolo e come stile, il codice, anche della Vaticana, con le rappresentazioni di Giosuè, composte, come nei precedenti, sul fare dei musaici di S. Maria Maggiore.

Quelle miniature sono disegnate con bravura e con sentimento del tutto classico, e pare che appartengano ai tempi dell'impero anzichè ai primordii del medio evo. Il codice coi fatti di Giosuè vuole il d'Agincourt che appartenga, per lo scritto, al VII o VIII secolo. Per noi, quelle fine e ben delineate composizioni indicano l'epoca dianzi notata; perciocchè al VII ed all'VIII secolo l'arte avea già preso un fare incolto e si avviava alla decadenza. E di questi codici, anche con miniature, rammentiamo quello del Terenzio del IX secolo, e l'altro capuano col pontificale del Vescovo Landulfo, conservato nella biblioteca della Minerva, come altresì quello di S. Paolo fuori le mura di Roma.

CAP. IV.

Non dissimili dai musaici primitivi di Roma sono quelli fatti eseguire da Galla Placidia nel suo mausoleo di Ravenna e nel Battistero ottagono del Duomo nella stessa città, come del pari i musaici che di tempo in tempo si operarono sotto il regno di Teodorico nelle chiese della capitale allora d'Italia (4). Era l'arte cristiana sorta sul Tevere che si diffondeva in Ravenna, in Milano, in Napoli e dovunque sorgeva la nuova religione, le cui dottrine erano predicate dai padri della chiesa latina, come S. Agostino, S. Girolamo, S. Ambrogio di Milano, S. Severo di Napoli, S. Paolino di Nola, ed altri.

Non può certo sfuggire al critico la lotta che questi padri ebbero a sostenere contro i precetti e le false dottrine della chiesa bizantina, la quale nella rappresentazione delle immagini voleva il Cristo brutto e la Vergine bruna ed ignobile come figlia del popolo! E ciò in contraddizione a quanto asseriscono alcuni moderni scrittori, come il *Crowe* e il *Cavalcaselle*, nella loro storia della Pittura in Italia (5), volendo che i musaici di Ravenna, per bontà di stile, *rivaleggino* con quelli dell'arte bizantina (6). Ed aggiungono: « I pregi che rendono superiori ai contemporanei di Roma i lavori di » quel Battistero, e specialmente quelli della cappella votiva di Galla Placidia, fanno vedere che quegli » artisti s'ispirarono non tanto ai modelli romani, quanto a quelli dell'arte greca (!). Nè importa poi » gran fatto se essi artisti fossero greci o italiani colà educati all' arte. Di qualunque paese essi » sieno, sono sempre una prova che le cure di Costantino a ravvivare l' antico non tornarono del » tutto inutili e vane ».

Più volte abbiamo già, con documenti, dimostrato come nella nuova capitale l' Imperadore avea

(1) Non tutti questi musaici vengono dall'antico, essendosi alcuni di essi ristaurati, ed altri rifatti sulla forma primitiva. I musaici della tribuna appartengono al XIII secolo, nei tempi di Papa Nicolo IV, quando la basilica venne rinnovata. Ma di ciò ci occuperemo in altro capitolo.

(2) Vedi D'Agincourt—Pittura, Tav. XIX.

(3) Vedi opera suddetta—Pittura, Tavole XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV e XXV.

« Nella maggior parte di queste composizioni, dice il D'Agincourt, vol. 4, pag. 179, il senso del poema è espresso con una precisione tale, che sembra che » il poeta ne abbia diretto il disegno... Se con ragione si è detto che i bei versi di Virgilio rianimarono presso i Romani il gusto dell'agricoltura, trascurata nel » corso delle guerre civili, io mi compiaccio nel credere che la Pittura, aggiungendovi nuove grazie, prese parte a questo successo ».

(4) Teodorico avea un grande amore per le opere dell' antichità, e creò dei Centurioni perchè vegliassero in Roma sui superstiti monumenti, alcuni dei quali fece restaurare.

Questo Principe assegnò somme ragguardevoli pel mantenimento delle mura dell' eterna Città. Restaurò anche dei teatri: non trascurò l' abbellimento delle chiese, non esclusa la basilica di S. Pietro. Si trovano le prove di questo buon volere di Teodorico nei libri del Baronio, del Boni, del Ciampini, del Bonanni. Quest' ultimo riporta il disegno di due tegole tratte dal tetto del tempio del Principe degli Apostoli, quando fu demolito nel 1606, sulle quali si trovò impressa la seguente leggenda: *Regnante Theodorico domino nostro felix Roma*. Il D'Agincourt nella sua opera, vol. 1, pag. 141, in nota, dice ch'egli conservava una tegola con la stessa impronta, raccolta quando si restaurò in Roma il campanile dell'antica chiesa di Santa Prassede.

(5) Vedi Vol. 1, pag. 27.

(6) Nel Proemio delle Vite il Vasari dice, parlando dei maestri greci: « Essi aveano nelle loro pitture *occhi spiritati*, *mani aperte*, *piedi in punta* ». Il Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, tom. 1. pag. 163, nota:

« Figure senza proporzioni, senza disegno e senza colorito, senza ombre, senza attitudine, senza scorti e senza varietà, senza invenzione o componimento .. » un nero profilo, con occhi grandi e spaventosi, piedi dritti in punta e mani aguzze, con una durezza più che di sasso ».

Ed il Morrona, *Pisa* illustrata nelle arti del disegno, tom. II, cap. 3, aggiunge:

« Una linea oscura contorna i profili delle membra. Tratti angolosi e regolari con pieghe secche e senza rilievo; un colore di oscura fuliggine, nero e rossa- » stro, giallo opaco le distinguono; occhi molto aperti, pupille grandi, ma distaccate dalla palpebra inferiore, bocca stretta, non ben segnata, mascella molto larga » e piena, naso adunco sulla cima. Tinta delle carni giallo fosco color oliva ».

Da questi artisti, secondo il criterio dei summentovati scrittori, aveano gl' Italiani appreso l'arte del dipingere, e poi con essi *rivaleggiarono* nelle opere del medio evo!

trasportato da Napoli e da Roma gli artisti, i quali fino a Giustiniano, circa centonovanta anni dopo, colà mantennero l'arte che appresa aveano in Italia. I bizantini ebbero una vita propria ed indipendente nella prima metà del VI secolo (1), quando ivi fondarono una scuola secondo i precetti della chiesa greca, che fu negazione e non affermazione del bello.

Ravenna per le condizioni politiche, nei primi secoli della chiesa, dopo Roma, fu la città più importante d'Italia. Essa fu dal 404 la sede degl'imperatori d'occidente; e scacciati poi questi dagli Ostrogoti, divenne sede dei re di questa gente, finchè nel 540 cadde la città nelle mani di Belisario, ed ivi si stabilì, coi Greci, la sede dell'Esarcato. Le arti vi fiorirono sino all'ottavo secolo, allorquando questo importante centro dell'attività italiana fu conquistato da Carlo Magno, donde trasse non pochi preziosi materiali per l'innalzamento delle sue basiliche in Francia!

Errico Bordier ed Edoardo Charton nella loro *Histoire de France*, pag. 232, t. I, dicono: « Parmi » ces ouvrages, on peut citer principalement la basilique de la Vierge qu'il fit bâtir à Aix-la-Chapelle, » avec un art admirable. Il l'orna d'or et d'argent, de candélabres, de grilles et de portes d'airain » massif, et fit venir de Rome et de Ravenne des marbres et des colonnes qu'on ne pouvait se pro- » curer ailleurs ».

Perchè dunque i signori Crowe e Cavalcaselle vollero falsare il concetto storico dell'arte italiana, attribuendone il merito ad una nazione orientale, che non ebbe nè poteva avere ingerenza nel dominio delle arti gentili fra noi (2)?

Nè i Vescovi, nell'ordinare i lavori nelle chiese, poteano mai consentire che artisti non nazionali nè divoti della chiesa latina operassero nei loro tempii; nè con ragione può dirsi che Ravenna avesse un governo ora tenuto dai Goti e dagli Ostrogoti ed ora dal sovrano di Costantinopoli, dunque l'arte nella città di Teodorico e dell'Esarcato, è tutta imitazione della bizantina!

Se pittori greci vennero in Italia, fu sotto il Regno di Leone Isaurico, quando questi impoliticamente ordinò la persecuzione delle immagini. E venuti i bizantini fra noi, per campare la vita, si adattarono agli usi ed alle credenze della chiesa latina. D'altra parte le opere di quel tempo non giunsero fino a noi, tranne poche tavole in forma di dittici o di trittici, alquanto distrutti, che si osservano nei diversi musei d'Italia.

Nessun documento si è mai pubblicato (non contiamo l'erronee asserzioni del Vasari e dei suoi ciechi seguaci) che affermi la presenza d'artisti greci non solo in Ravenna ma in altri punti della penisola; tanto più, diciam noi, che Roma era vicina e l'arte per lungo tempo vi si mantenne in fiore (3).

Del V secolo sono pure gli avanzi dei musaici nella chiesa di S. Prisco, presso Capua Vetere, da noi dati per la prima volta alle stampe, quelli della cappella di Santa Madrona, rimasti ignorati da Michele Monaco (il quale nel suo *Santuario Capuano* pubblicò quelli dell'abside), e poi distrutti nel tempo che la chiesa si rinnovellò (4).

Di un secolo più tardi sono i musaici del Battistero di S. Restituta nella Cattedrale di Napoli, descritti da Alessio Simmaco Mazzocchi (5) e fatti disegnare e pubblicare dal Can. Parascandolo (6). Questa importante opera d'arte è ora in parte distrutta; ciò non pertanto, da quello che avanza chiaro si vede il fare del musaicista romano, comunque in quel tempo fosse comune la tecnica fra gli artisti italiani (7).

(1) Vedi Kügler *Manuale dell'Istoria delle arti*, pag. 320

(2) I bizantini con lo scorrere del tempo andarono talmente peggiorando nell'esercizio delle arti, che si sentì il bisogno di avere in alcune chiese d'Oriente, immagini di pennello italiano. Ed infatti Pietro patriarca di Antiochia circa la metà del secolo XI, scrivendo a Michele Cerulario patriarca di Costantinopoli, afferma che molte sante immagini di squisita arte, e fra queste anche alcune sommamente venerate in quei tempi, erano state recate da Roma a Costantinopoli. Vedi Cotelier *Mon. Ecc. graec.* Tom. II, pag. 159. Πολλῶν ἐκ Ῥώμης εἰς Κωνσταντινούπολιν μετακομισθεισῶν ἁγίων εἰκόνων πολὺ τὸ ἔκκριτον καὶ τὸ ἀκριβὲς ἐουσῶν, ὧν εἰσὶν εἰκόνες τῆς πρωτοτύπου ἁγιόθητος.

Sembra quindi da questo classico luogo potersi dedurre, che l'arte greca si giovò moltissimo dei tipi degli artisti romani per migliorare la bizantina arte pittorica, e ciò per opinione di Pietro Antiocheno: il che toglie ogni sospetto di partito a favore dell'occidente, ove ebbe origine l'arte cristiana, la quale fu ivi, in ogni tempo, professata senza ricorrere ad altre nazioni.

(3) Il Ciampini nella sua opera *Vetera Monumenta* se ne occupa in modo particolare. Egli tratta dell'invenzione di quest'arte, del suo uso presso gli antichi popoli. Dà molte notizie sopra i soggetti dei musaici che ornavano, al suo tempo, le chiese di Roma, eseguiti dal IV al X secolo.

Il Muratori nelle sue *Dissertazioni sopra le antichità italiane al medio evo*, dà altri particolari sul medesimo argomento.

L'opera più importante per ben conoscere la storia del musaico, e dei suoi diversi procedimenti, è quella del Furietti, pubblicata in Roma nel 1725, in quarto, e con tavole.

I nomi degli artisti dei primi dieci secoli che operarono in musaico non giunsero fino a lui. Solo il Zanetti nella sua storia della *Pittura veneziana*, dà una lista cronologica dei pittori in musaico, impiegati nella chiesa di S. Marco dalla fondazione, che fu al X secolo, fino al secolo decimottavo.

Il Padre della Valle, nella sua storia del *Duomo* di *Orvieto*, ed il Furietti sopracitato dànno i nomi degli artisti che hanno lavorato ai magnifici musaici di quella chiesa tutti italiani.

(4) Vedi Monsig. Granata—*Storia sacra della Chiesa metropolitana di Capua*, Tom. II, pag. 67.

(5) Vedi *De Cathedr. eccl. neapol. semper unicae vicibus*, parte I, cap. 3, pag. 27.

(6) Vedi—Memoria St. crit. diplom. della chiesa di Napoli.

Questi musaici furono eseguiti dopo il trasporto del corpo di S. Restituta da Ischia, ai tempi del Vescovo Vincenzo 554-570, come asserisce l'Assemani, in opposizione a Giovanni Villani che ingenuamente afferma essere stato costruito il Battistero da Costantino nel 303, cioè dieci anni prima di venire al trono il figlio di Costanzo Cloro! A questa ultima opinione s'associano i signori Crowe e Cavalcaselle! Vedi *Storia della Pittura in Italia* Vol. I, pag. 15 in nota.

Il Ch. P. R. Garrucci nella sua opera sull'arte cristiana dal I all'VIII secolo Vol. IV pag. 80 dice che il Battistero minore del Duomo fu costruito dal Vescovo Vincenzo *quando incominciò a governare la chiesa di Napoli l'anno 554*, riportando le testimonianze di Paolo Diacono dalla sua cronaca: *fuit baptisterium fontis minoris intus episcopio et accubitum iuta positum grandis operis depictum.*

Cita anche il Garrucci l'opinione del Bianchini che crede il battistero minore (c'era in quel tempo il battistero maggiore fuori la chiesa, poi demolito nella ricostruzione della Cattedrale) fabbricato dal Vescovo Sotero, il quale sedette su quella cattedra dal 465 al 486; ma l'illustre scrittore esclude soprattutto l'idea che i musaici di S.ª Restituta fossero eseguiti ai tempi di Costantino!

(7) L'arte adoperata in quel tempo dai Longobardi fu principalmente l'architettura. Oltre le fortificazioni, innalzarono torri atte alla difesa, costruirono palazzi, templi, non solo a Pavia, come quello ancora superstite di S. Michele, ma in Milano, in Spoleto ed in Benevento. I Duchi che aveano signoria sopra queste città, di tempo in tempo, moltiplicarono le chiese, non solo nelle rispettive residenze ma ancora nelle vicinanze. Restano tuttora a Monza testimonianze dello zelo con cui la Regina Teodolinda amava quel paese.

A queste opere d'arte i Longobardi adoperavano la scultura come decorazione, ma in ciò davano prova di poca intelligenza; nè più pregevoli doveano essere le opere del pennello, imperocchè Paolo Diacono, che scrisse la storia dei Longobardi, descrive le pitture che Teodolinda fece eseguire nel suo palazzo di Monza.

L'architettura usata dai Longobardi in quelle città che essi occupavano, offre una forma speciale che veniva dalla condizione dei tempi e da mano paesana. Ce lo dicono le leggi di Rotari sui Comacini. Vedi Muratori *Sulle antichità italiane* e Troya *Storia d'Italia*.

Al VII secolo, le arti in generale incominciavano a decadere, particolarmente in ciò che concerne il musaico, come si osserva nella chiesa di S. Agnese fuori le mura di Roma, nei musaici della tribuna che sono appunto di quell'età.

Pari stile ebbero i musaici dei SS. Nereo ed Achilleo dell'800, e di S.ª Cecilia e di S.ª Maria della Navicella del IX secolo. Questi musaici dentro e fuori le porte della città dei Papi, fan vedere il rapido abbandono non solo della forma, ma eziandio della tecnica, sì da far dimenticare i lavori operati nei precedenti secoli (1).

Fino al X secolo, fu generalmente in uso il musaico sul fare classico; ma in quel tempo, le linee delle figure incominciano a divenire grosse ed oscure, mostrandosi quello stile che per *parola convenzionale* dicesi bizantino, ma che noi appelliamo romano barbaro (2).

L'attività artistica, nel predetto secolo, venne meno per la popolare credenza che si avea della prossima fine del mondo.

CAP. V.

Nel movimento artistico dei primi dieci secoli di che ragiono, ebbero una parte, nel concetto cristiano, anche le allegorie, le quali non possono essere tralasciate dallo storico delle arti. Esse tanto necessarie da principio nelle catacombe, per velare i misteri della religione novella, dopo il IV secolo, pel soverchio uso, trassero gli spiriti a degenerare nell'assurdo. Gli artisti di quel tempo pensarono di sorpassare ogni limite alle prescrizioni evangeliche, introducendo, nella pittura e nella scultura, una specie di forma geroglifica, della quale bisognava avere il segreto per comprenderla. E questo fanatismo andò tanto innanzi nel VI e nel VII secolo, che la chiesa si vide obbligata a porvi rimedio nel concilio tenuto a Costantinopoli nel 692, stabilendo, che si dovesse preferire la realtà ai simboli, e quindi abbandonare le allegorie. Ma non pare che tale decreto incontrasse favore in occidente, perciocchè i seguaci della chiesa latina erano troppo innamorati delle allegorie e vollero continuare le emblematiche figure come per lo passato.

Non pertanto gli artisti mitigando la severità dell'ordinanza, unirono sovente a queste composizioni i fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento. Epperò si videro allora, sui muri delle chiese, rappresentare i patimenti sofferti da G. C. e dai santi martiri, secondo la realtà e come era scritto nei sacri libri.

Questa determinazione del Concilio non piacque neanche ai credenti della chiesa greca, perchè aboliva le allegorie, alle quali essi, non altrimenti che gli occidentali, aveano posto ardente amore.

Ma colà, sulle rive del Bosforo, tutto cambiò aspetto quando Leone Isaurico, nel 726, pose un freno a questo fervore per le rappresentazioni, e con un suo decreto, che ordinava la distruzione delle immagini sacre, perseguitava gli artisti che continuassero ad operarle.

A siffatto inumano comando, avvampò di sdegno la chiesa di Roma, tanto più quando seppe che il crudele imperadore voleva che nella distruzione delle sante pitture, si comprendesse anche quella della tanto venerata imagine di S. Pietro, ordinando che fosse condotto prigioniero a Costantinopoli il Papa Gregorio II, ove mai vi si opponesse. Per la qual cosa e Roma, e Ravenna, e Venezia, e i Longobardi volevano intraprendere una guerra di religione contro il dominatore di Bisanzio; e giurando fede al Pontefice, atterrarono le statue del tiranno.

Fu in questo tempo, come abbiamo dianzi riferito, che i monaci greci, i soli che allora in oriente tenevano l'esercizio delle arti, si videro venire in Italia, e vi rimasero finchè Irene Imperatrice, circa un secolo dopo, non fece rimettere nelle chiese il culto delle immagini.

Dopo un lungo scorrere di tempo, le allegorie ritornarono, ma come ornamento architettonico. Dall'XI a tutto il XIV secolo, nuove idee s'introdussero dagli artisti nelle decorazioni esterne delle chiese, adoperando simboli talvolta strani sulle porte, sui capitelli e sulle cornici.

In questa categoria debbono mettersi quelle lepri, quei leoni, quegli uccelli, che s'inseguono e s'intrecciano nei fogliami e negli ornati, variamente aggiustati.

Al medio evo, erano popolari e desiderate le idee a cui quelle rappresentazioni alludevano, e si trovavano scritti nei *bestiarii sacri*, sorta di trattati che allora correvano per le mani di tutti, e formavano una specie d'enciclopedia liturgica, la quale si conformava alle credenze del popolo.

Sul cominciare dell'XI secolo, un Tibaldo di Piacenza scrisse un bestiario intitolato: *Expositio de natura animalium*, e svolse in esso tutto un sistema di simbolica religiosa. Questo libro, a quell'età, era raccomandato per la lettura ai sacerdoti e segnatamente ai monaci.

Il dotto orientalista *Hammer*, in un suo erudito lavoro (3), nei mostri e nelle figure allegoriche che si osservano sulle decorazioni esterne delle chiese appartenenti al secolo sopra indicato, ed an-

(1) Siamo grati delle notizie tramandateci intorno a questi monumenti, ad Anastasio detto il Bibliotecario, il quale scrisse il *Liber Pontificalis* che contiene la vita dei Papi fino alla metà del IX secolo. In esso si leggono le particolarità sui lavori di scultura di quei tempi, di cesellatura, di damascheria, e di altri disegni eseguiti sui vasi, sui mobili e sacri arredi d'ogni sorta adoperati nelle chiese. Egli cita con singolare ammirazione tra questi ricordi artistici, quelli che S. Silvestro regalò alle chiese durante il suo pontificato.

La serie degli oggetti d'arte che da questo libro prezioso si può trarre, giova non poco alla storia delle manifatture, che durante i nove secoli, dei quali tratta Anastasio, fiorirono in Roma.

(2) Nella seconda metà del X secolo visse un maestro marmoraio la cui memoria si trova in S. Prassede sopra il sepolcro del Cardinal Pietro portante il titolo di S. Giovanni e Paolo. L'iscrizione termina col nome dell'artista: CHRISTIANUS MAGISTER FECIT. Vedi Carlo Promis- *Notizie epigrafiche degli artefici marmorarii romani dal X al XV secolo*, pag. 4.

(3) Vedi *Mysterium Baphomentis revelatum* inserito nel VI Vol. delle *Fundgruben des Orients*.

che dopo, ravvisava un' idea religiosa, ritenendoli come simboli che ricordino il culto gnostico. Assicura l'illustre alemanno, che al tempo dei crociati, i templari acquistarono esteso potere in oriente, e quindi, ritornando in patria, introdussero nelle chiese, da loro innalzate, quel modo allegorico che aveano veduto nella loggia fondata da *Achen* al Cairo.

Ed infatti la chiesa del Santo Sepolcro in Barletta, ed altri tempii delle Puglie, fondati appunto da quella associazione di cavalieri, sono pieni di quelle strane decorazioni simboliche, alle quali parecchi scrittori ed amatori dei patrii ricordi non seppero dare veruna interpretazione, giudicando quei simboli come capriccio dell'artista (1).

Però, ad onor del vero, in Roma, centro del cristianesimo, non si videro siffatte allegorie che raramente, come può osservarsi nelle chiese superstiti dell' età di mezzo, e solo compariscono nei fregi secondarii del chiostro di S. Paolo fuori le mura, e nella porta laterale di S.ª Maria di Trastevere (2).

Un simbolo non meno specioso è quello dei Leoni sull'entrata delle basiliche del medio evo, che sostengono sul dorso delle colonne, e queste alla loro volta l'architrave della porta. Codesti leoni tengono talvolta fra le zampe agnelli, lupi, o teste mostruose. Vuolsi che tali figure allegoriche si collocassero allora sull'entrare delle chiese ad imitazione del tempio di Salomone, il quale aveva appreso quell'uso dagli Egizi, dai Persiani e dagl'Indiani (3), che ponevano quel nobile animale nei loro tempii perchè custodisse il sacro recinto.

Gli antichi popoli aveano l' erronea idea che i leoni dormissero con gli occhi aperti, e perciò fossero più adatti a simboleggiare la vigilanza del sacerdote, che è mestieri stia sempre desto intorno alle cose di religione.

S' adottò probabilmente il simbolo dei leoni nelle chiese latine, sapendosi essere l' emblema di uno degli evangelisti, il principale fra gli animali mistici, ed *indizio del lume divino*.

Quest'uso dei leoni fu anche adottato a sostegno dei sarcofagi cristiani, ad imitazione degli antichi, e sotto gli amboni, non solo al medio evo, ma anche dopo.

Tutti questi simboli, tanto in uso pel passato, vanno studiati dal cultore dell'istoria dell'arte, con quella riverente attenzione che si cerca in ogni parte dell'antico monumento: forse allora si vedrà che in quei simboli, riguardati generalmente come avanzi d' un' arte barbara, si racchiude un germe di bellezza vigorosa, e la scintilla di peregrina creazione, conforme al pensiero civile e religioso dei tempi che furono.

CAP. VI.

Prima di procedere oltre sullo sviluppo che s'ebbero le arti dopo i primi dieci secoli della chiesa, e sulle conseguenze che ne derivarono con gli avvenimenti politici e religiosi nell'XI secolo, giova trattenerci per poco dell'architettura romana propagatasi dapprima nel mondo cristiano.

Le originarie chiese erette da Costantino furono condotte sul modello delle antiche basiliche. Se non che queste non ebbero un' architettura dell'interno con ispeciale forma e con particolari simboli, ma invece seguirono le linee dell'esterno, aggiustate alla nicchia del tribunale con la sua volta a cupola, che nell'insieme offriva un artistico e grandioso componimento.

La parte della basilica che rimase dall'antico invariabile nei nuovi tempii innalzati dalla cristianità, fu, il più delle volte, la sola pianta, di forma rettangolare, divisa da due colonnate, con tre navi, la principale delle quali, quella di mezzo, ch' ebbe maggiore ampiezza, venne chiusa nella sua parte superiore, da una tribuna, o abside, che si elevava spesso sulle altre due laterali. In armonia con queste si disegnavano le finestre; le quali erano di fronte agli spazii delle colonne sormontate da principio da archi circolari, che venivano dall'antica architettura. Di tal che appare con ciò una vita intima e nuova, la quale dava un' elevata sublimità al santuario, racchiudendo in sè un puro sentimento della divinità.

Epperò noi sentiamo, nell'osservare le antiche fabbriche trasformate in chiese cristiane, un' impressione particolare, specialmente quando esse venivano decorate da monumentali colonne e da musaici nei muri laterali e nella tribuna (4).

D'ordinario dinanzi alle basiliche, quando non v'era, s'adattava un portico, ove s'allogava una fonte (detta anche *cantaro*) per lavarsi le mani o i piedi prima d' entrare nel tempio, come simbolo della purezza dell' animo. Oltre a ciò, nella pianta della basilica cristiana, sono ancora a considerarsi alcune particolarità che interessano l'arte del tempo.

(1) Il Ch. Cav. Scipione Volpicella ha trattato da maestro questa materia nella sua illustrazione dei monumenti d'Amalfi.

(2) Nell'interesse dell'istoria dell'arte, richiamiamo l'attenzione dello studioso sui monumenti cristiani di Spoleto, e particolarmente per ciò che riguarda le allegorie e l'architettura dei primi dieci secoli della chiesa.

Il Ch. Comm. De Rossi, nel suo Bull. d'Archeologia Cristiana, seconda serie anno 1870-71, pag 82 e 148 ha fatto largo ed erudito esame dei monumenti di Spoleto, che dice importanti quanto quelli di Ravenna e d' ogni altra città d'Italia che conservi siffatte memorie. Anche l' erudito Guardabassi nei suoi importanti *Studi sull'Umbria*, s'occupa delle chiese primitive di Spoleto, alcune delle quali crede dell'epoca Longobarda.

(3) *Cosmos* nella sua Topografia cristiana, scritta ai tempi di Giustiniano, afferma che i cristiani erano numerosi nell' India, ed aveano vescovi, monaci, ed un clero che manteneva viva comunicazione con Roma e con gli Ecclesiastici d'occidente. Vedi Montfaucon *Collect. nova patr.*

(4) Vanno ricordate, fra le altre, in Roma la Chiesa di S. Maria in Cosmodin, quella de'SS. Cosmo e Damiano, l'altra di S. Urbano alla Caffarella, la cui origine si palesa chiaramente all'occhio del critico.

Presso l'altare maggiore, sotto la tribuna, s'apriva d'ordinario una piccola cappella, ove si mettevano a riposare le ossa di un santo, da cui sovente la chiesa pigliava il nome. Quella piccola località dapprima prese varie denominazioni, come *cripta*, *confessione*, *memoria*, eretta a ricordanza d'un trapassato, a similitudine di quella che vedevasi per lo innanzi nelle catacombe. Queste cripte, col tempo, divennero più spaziose, e le forme architettoniche talvolta rivaleggiavano con quelle delle chiese superiori.

Poichè il cerimoniale del culto, con lo scorrere dei secoli, s'andava sempre più perfezionando, l'arte ebbe nuovo vigore, e si svolse con maggiore eleganza nelle decorazioni del tempio, tanto nello interno, quanto all'esterno, secondo i bisogni che l'età mezzana esigeva. Lo spazio chiuso intorno all'altare, ove si innalzava il tabernacolo, si denominò Santuario; esso era elevato uno o due gradini al disopra del pavimento della chiesa, ed ordinariamente veniva chiuso da cancelli.

Il clero alto si metteva di fronte al popolo dietro il maggiore altare, dove era la tribuna (1), nel mezzo della quale stava la cattedra del Vescovo, con ricco sgabello per poggiarvi i piedi.

Dinanzi l'altare, nella parte superiore della navata media, era riserbato uno spazio rettangolare, chiuso da plutei di marmo, ben lavorati, ove si mettevano i cantori del basso clero, ed ove si allogavano due amboni, uno per cantare l'evangelo, volto a settentrione se l'altare guardava verso l'oriente, e l'altro per l'epistola dal lato di mezzogiorno.

Nella stessa navata spesso v'era un'altra divisione, per le donne cospicue, detta *matroneum*, e per le monache, le quali, nelle primitive chiese, erano sempre divise dagli uomini.

Ma siffatti scompartimenti, che turbavano l'effetto estetico della pianta, si videro solo dopo il V secolo (2).

Presso le maggiori basiliche del tempo di che ragiono, si edificarono fabbriche secondarie, le quali erano destinate per ospizio ai pellegrini ed ai poverelli, come si vide sotto il pontificato di Simmaco a fianco delle chiese di S. Pietro, di S. Lorenzo e di S. Paolo fuori le mura di Roma.

L'architettura cristiana, oltre alla basilica, ebbe anche i battisteri, che di buon'ora si servirono di edifizi del tempo antico. In Nocera, presso Cava dei Tirreni, nella provincia di Salerno, resta tuttora un singolare esempio di battistero, al pari di quello di S.ª Costanza e di S. Stefano Rotondo in Roma, di forma sferica, nel cui centro sorge la cupola, sostenuta da un superbo giro di colonne con capitelli di stile classico.

Nel bel mezzo del santuario era la fonte o vasca per il battesimo d'immersione.

Queste forme architettoniche che venivano dall'antica Roma, servirono di scala all'arte del costruire nel medio evo in Italia, senza ricorrere, come si volle da alcuni, ai Goti, ai Bizantini, agli Arabi, e non so a qual altra nazione! I pregiudizi sul goticismo e sul bizantinismo giunsero fino ai giorni nostri, presso quei critici che si adagiano sulla fede altrui, senza darsi all'esame accurato dei monumenti (3).

Costantino, dopo aver dato un salutare impulso in Roma all'architettura cristiana, quando si trovò in Bisanzio, con la nuova Città, edificò chiese ed imperiali palagi non solo, ma eziandio portici ed altri sontuosi edifizi con gusto e con l'opera di artisti che avea condotto dall'Italia.

I tempî innalzati colà al IV secolo, generalmente presero la forma della basilica romana; e nell'esecuzione di essi, più tardi sotto Giustiniano, si svolse invece uno stile indigeno, detto bizantino, che vige tuttora con varie modificazioni nel mondo greco orientale. Ai tempi di questo imperadore, la pianta della chiesa non seguiva una regola determinata e precisa, ed offriva ora forma ottagona ed ora rotonda, al modo dei battisteri di Roma, dove la cupola, sorretta da pilastri, formava la parte di mezzo, spesso seguita da altre piccole cupole d'intorno. Ad essa chiesa non mancava naturalmente la tribuna sulla quale talvolta sorgevano altre cupolette di stile orientale. Con lo scorrere dei secoli, primeggiò nelle chiese bizantine la forma quadrata, ove lo spazio era tagliato longitudinalmente e trasversalmente da due navate d'eguale forma e grandezza, donde uscì la così detta croce greca, in mezzo alla quale elevavasi anche la cupola sostenuta da pilastri.

Vogliamo qui ricordare che del pari a Bisanzio, ad imitazione di Roma, s'erano introdotte nel tempio quelle divisioni in mezzo, per le donne e pel basso clero, nelle sacre funzioni. La chiesa greca, per simboli, paramenti degli altari, vestito dei vescovi e dei sacerdoti, somigliava quasi in tutto, al medio evo, alle usanze del rito latino, che i bizantini imitavano, e talvolta guastavano!

La perfezione grande che l'edifizio a cupola ebbe ai tempi classici, si volle tentare anche in questo dagl'imperadori d'oriente per dar vita ad una nuova e grandiosa forma architettonica.

Non per tanto i bizantini, ergendo fabbriche, talvolta senza un ordine prestabilito ed indipendente,

(1) Rimane superstite in Napoli un tipo architettonico di quest'abside nell'antica chiesa di S. Severo del V secolo, ora di S. Giorgio Maggiore.

Il Ch. Comm. De Rossi nel suo *Bull. d'Archeologia cristiana*, terza serie, anno V, pag. 144-60, fa un erudito ed accurato esame di questo raro monumento, ed afferma che: « molte simili absidi debbono essere state edificate nelle chiese e basiliche di Roma, dell'Italia, delle Gallie, dell'Africa nei secoli quinto « e sesto. Or come avvenne che di siffatte tribune con emiciclo ornato, o portico absidato, oggi appena rimane alcuno esempio superstite e visibile, come quello » della basilica severiana? Crollati per vetustà i primitivi edifizi, fu necessario prevenirne e ripararne la rovina. Uno dei primi espedienti fu quello di murare e » chiudere i vani dell'abside ornato, la cui originaria forma così in tutto scomparve ».

(2) Il primo che parli di queste divisioni, è Anastasio bibliotecario, in vita Gregorii II.

(3) Ai propugnatori del bizantinismo raccomandiamo la lettura dell'importante lavoro del Ch. Camillo Boito sull'Architettura del medio evo, il quale dice nell'introduzione a pag. XVIII: « Quell'architettura geometrica e sentimentale diventò in Italia libera e sensuale. In Germania e nelle provincie della vecchia Francia, » l'architetto spariva nell architettura, l'individualità confluiva e si confondeva nella confraternita; qui all'incontro l'individuo domina sull'arte, mettendoci *le sue* » *proprie idee ed il suo proprio gusto*. Nel nostro grande trecento e nel principio del seguente secolo, noi abbiamo uno stile che si sparpaglia in tante maniere » diverse, secondo le diverse provincie, talvolta secondo i diversi artefici ».

non seppero mai condurle a perfezione vera d'arte. Accettando essi il principio generale, sul modo di costruire degli antichi, non seppero organicamente connetterlo insieme in modo stabile e duraturo. Non v'era legame fra le parti, ed ognuna di queste stava da sè in modo contrario alla statica. I poderosi pilastri venivano congiunti da archi, e la cupola, che serviva di coperchio all'edifizio, spesso non nasceva da quelli; e quantunque l'artista mostrasse grande sfoggio nella scienza del costruire, pure col tempo s'introdusse nelle fabbriche un fare duro e secco che pareva avvicinarsi allo stampo dell'architettura egiziana!

Nessuna di quelle chiese è giunta fino a noi, per mancanza appunto di quell'equilibrio tanto necessario nella costruzione delle parti. Dee pertanto eccettuarsene la chiesa di S.ª Sofia, innalzata dapprima da Costantino, e quindi, dopo l' incendio di Costantinopoli, riedificata da Giustiniano, la quale non solo per grandezza e magnificenza, ma eziandio per la manifestazione dell'arte, non s'ebbe, al medio evo, l'eguale in oriente (1).

Non pertanto con lo scorrere del tempo, mentre i santuari dell' occidente andavano a mano a mano prendendo grandi proporzioni, i bizantini, ai tempi degl'iconoclasti, si ridussero ad un solo modello di chiesa, che essi ripetevano continuamente.

Ed allora s' adottarono nelle colonne capitelli con foglie stranamente attortigliate, con evidente intenzione di volere imitare quelli dell' architettura d'ordine corintio: e la forma, il più delle volte, riusciva goffissima.

I sofisti della chiesa greca badavano molto più, nell' edificazione dei nuovi tempii, a volerli carichi di decorazioni, di simboli, d'ornati e dorature esagerate, invece d'una costruzione razionale poggiata sull'equilibrio e sulla giusta misura delle parti nel tutto. Talvolta le sacre fabbriche riuscivano d'un fare grandioso e fantastico, come la calda immaginazione degli orientali, ma sempre a discapito del delicato sentimento dell' arte. Quello che i bizantini furono per la pittura e la scultura, con la medesima aberrazione, furono per l'architettura.

Ciò non pertanto, i signori *Crowe e Cavalcaselle*, che s'ispirano nei concetti del Vasari e de'suoi seguaci, non esaminando i monumenti del tempo in cui l'arte a Bisanzio era in fiore, adattarono i loro ragionamenti sopra *induzioni* che non reggono all' esame dei monumenti superstiti, informati dal concetto della chiesa greca, superstiziosa e priva del sentimento della sublimità dell'arte. I bizantini furono esagerati in poesia, in lettere ed in diplomatica, come in tutto ciò che toccava l'ideale del bello!

E pure tuttora si crede da taluni, non bene istruiti sulle origini e sul progresso della cultura italiana al medio evo, che venisse a questa ogni ispirazione ed ogni sapere dalla dominazione che c'era imposta in quel tempo dai Greci.

I fatti ci hanno ormai provato in quale confusione d' idee visse per lungo correre di anni la critica artistica in Italia. Generalmente si stabilì, dopo Vasari, fra gli scrittori d' arte nazionali o stranieri, un linguaggio convenzionale, informato dai precetti dello scrittore aretino, attribuendo ai bizantini tutto quello che non s' intendeva e non si sapeva spiegare.

La difficoltà di viaggiare nei tempi che non si era per anco trovata l'invenzione delle macchine a vapore, le distanze di paese a paese non consentivano di stabilire i confronti ed un esame minuto sulla tecnica e sulla forma d' ogni singolo monumento, sicchè il giudizio si formava sulla fede di scrittori locali, il più delle volte infedeli ed incompetenti. Si dava il nome di gotico ad ogni genere d'architettura che veniva dal medio evo, senza comprendere che quella attribuzione non reggeva in nessun modo (2), imperocchè arte gotica non abbiamo mai avuta, nè longobarda, nè normanna, nè sveva, in tutta la forza della parola (3). La dominazione di quegl' invasori in Italia nulla diede in quanto all'ideale del bello, ma invece fra noi essi s'educarono e s' ingentilirono.

Il centro donde partì ogni lume d' arte, ai primordì del cristianesimo, fu Roma, la città santificata dal martirio, nel qual tempo l'attività fu grandissima per fondare i principii d'un'era nuova e divina.

Le catacombe furono il semenzajo di questa nuova vita artistica, che quindi si propagò rapidamente, quando Costantino diede pace alla chiesa. Che poi all' età dei dominatori Goti, dei Longobardi, dei Normanni e degli Svevi, nella penisola nostra s'edificavano tempî e case principesche, non vi è niuno che lo nieghi; ma ciò avvenne in lombardia per opera dei comacini, i quali formati in corporazioni, s'erano educati sul congegno e sulla statica dei monumenti classici, adattando i nuovi edifizii alle idee ed ai bisogni dei tempi in cui essi viveano (4). Lo stesso avvenne all'epoca normanna e sotto Federico II, con gli amalfitani, coi pugliesi e coi siciliani. Roma si servì in ogni tempo dei suoi propri artisti. La base ed i principî d'ogni manifestazione artistica si cercavano nella tradizione e sopra i monumenti superstiti dell'antica dominatrice del mondo. Per la qual cosa l'arte rimase fra noi più o meno elegante nelle forme, secondo che i tempi lo consentivano, ma sempre italiana: e da essa presero esempio le altre nazioni, e s' istruirono nei portati del bello visibile (5).

(1) Dicesi che gli architetti furono Antemio di Tralli ed Isidoro da Mileto. Il Cicognara crede invece che la chiesa di S.ª Sofia, che tanto somiglia al S. Marco di Venezia, fosse stata innalzata dagl' Italiani.

(2) I Tedeschi rivendicarono alla loro patria tutto quello che veniva dall'arte germanica e si disse impropriamente gotica. Ma quest' arte indigena non si vide con forme splendide prima del XII secolo, al di là del Reno, e quindi in Inghilterra, in Francia ed in Italia.

(3) Vedi Kügler, *Manuale dell'Istoria dell'arte, pag. 509.* Comparve la così detta arte golica, e fu germanica, all'arrivo degli angioini fra noi, cioè al XIII secolo, e non prima.

(4) Rotari emanò leggi apposite per istabilire la ricompensa dovuta ai comacini che lavoravano in Italia e al di là delle Alpi.

(5) Quest'arte, a giusto titolo, si disse fuori d' Italia, per più tempo, *arte romanza!*

CAP. VII.

L'arte adunque, durante l'XI secolo e nel corso del seguente, in Roma, salì ad una singolare importanza, per il maggiore perfezionamento a cui era giunta. Le tradizioni della classica antichità s'erano nuovamente fuse nel concetto e nel delicato sentimento dell'arte stessa. Epperò sursero qua e là opere che potevano ben servire come norma stabile per la nuova condizione sociale dei popoli, i quali erano tutti intenti a spingere innanzi un maggiore perfezionamento. Ciò non pertanto, questo fiorire dell'arte andò svolgendosi sempre più nella seconda metà del XIII secolo, quando i bisogni dell'animo si fecero ancora più vivi.

Per la qual cosa vogliamo incominciare a presentare alcuni saggi dell'arte romana risorgente, per mostrare le non piccole attinenze che si trovano fra questa e quella esercitata contemporaneamente nelle provincie del mezzodì d'Italia.

Questo pensiero è mosso dal fatto che noi abbiamo più volte, come dianzi è detto, incontrato artisti romani nelle nostre regioni, e scorto maestri delle provincie napoletane innalzare monumenti nella città eterna, dei quali avremo occasione di parlare in appresso.

Animati da questo concetto, vogliamo dapprima ricordare le importanti pitture di recente scoverte nella sotterranea chiesa di S. Clemente.

Alcune di queste furono edite dal Comm. De Rossi, come del pari altre dal P. Mollaoly, domenicano irlandese, scopritore dell'antica basilica, i quali ne spiegarono le origini del famoso tempio, e descrissero, con larga erudizione, i nuovi trovamenti.

La basilica di S. Clemente adunque fu sempre annoverata fra le più antiche della Roma cristiana. Anzi è opinione che sia stata eretta nei primi anni del regno di Costantino. Molti pontefici la onorarono ed abbellirono.

Fino al 1857, epoca della primitiva scoverta, s'era sempre creduto che la pianta della superiore chiesa fosse stata la sola originaria. E non poco è giovata all'archeologia cristiana l'importante scoverta, che venne a mettere in chiaro non solo le origini dell'antico tempio ma i dipinti preziosi ivi rinvenuti, operati dal IV all'XI secolo.

Nessuno scrittore ci ha fin qui dato certa notizia in qual tempo, e per causa di quale disastro fu ricolma di maccrie la sotterranea chiesa, che ora mostra essere stata non piccola e splendidamente ornata. Credesi però dagli eruditi, quantunque nessun documento l'assicuri, che la chiesa in discorso fosse stata distrutta nel tempo che Roberto Guiscardo si recò in Roma a liberare dall'Imperadore Enrico IV, Gregorio VII, chiuso allora nel Castel S. Angelo (1).

Ed aggiungono altresì che il Duca normanno ponesse nelle vicinanze della basilica di S. Clemente, le sue macchine di guerra, ove portò la strage e l'incendio dell'intiera regione fino al Laterano (2). Il Gregorovius, in appoggio di queste notizie sull'incendio che tanto danneggiò allora e Roma, cita cronisti contemporanei o di poco posteriori al disastro, cagionato dalle operazioni di guerra del medesimo Guiscardo.

Il De Rossi nel citato suo Bull. del 1870, a pag. 136, discorrendo della distruzione della medesima sotterranea chiesa, crede alla stessa possibilità, e perciò aggiunge che: « Cagione di tanta desolazione » fu l'incendio che consumò quella parte appunto di Roma nella guerra fatta da Roberto Guiscardo » l'anno 1084. Ecco adunque che la storia sembra condurci quasi per mano a riconoscere, allora » e non prima, l'antica basilica essere scomparsa sotto le rovine ed essere eretta la nuova ».

La qual cosa dimostra che le migliori rappresentazioni pittoriche, cioè quelle riflettenti i fatti della vita di S. Cirillo, di S. Clemente e di S. Alessio, non possono avere data posteriore all'XI secolo.

Chi ha osservato i dipinti della basilica benedettina di S. Angelo in Formis presso Capua, di Carinola antica, di Cassino, di S.ª Maria ad Ausonia ed altri da noi pubblicati, o quelli esistenti in Puglia e negli Abruzzi dell'XI e XII secolo, può, senza tema di errare, stabilire il tempo di questi appartenenti alla chiesa di S. Clemente, i quali non hanno nulla di tradizionale, come avveniva in alcune altre pitture del medio evo, e tuttora sussiste nelle rappresentazioni delle pitture dei bizantini; ivi invece l'artista ha cercato in sè le immagini figurate, con molta vivacità, e direi anco verità. Egli infatti compose il trasporto delle spoglie mortali di S. Cirillo dal Vaticano, con sapere e gusto artistico, in rapporto al tempo.

In mezzo a questa composizione si vedono quattro giovani chierici trasportare sulle spalle il corpo del santo estinto. Esso sta disteso sulla bara, ha aureola intorno al capo, ed è vestito con pallio, al modo dei vescovi, tutto coperto con grandioso drappo, sul quale si osservano ricamate alcune croci ed altri allegorici finimenti. Precedono il feretro due diaconi agitando i rispettivi turiboli, e tenendo

(1) A tutto il mille le mura leonine pochi guasti ebbero; fu appunto sotto Gregorio VII, ed anche dopo, che furono danneggiate fino al Borgo di S. Pietro detto la Pertica.

Avvenne però il restauro di esse mura sotto Urbano V al ritorno da Avignone.

(2) Il Ch. F. Gregorovius, nella sua importante storia di Roma al medio evo, nel Vol. IV, pag. 293, parlando di quei tempi dice: « Le fiamme distrussero » tutto il quartiere ancora inabitato, che si stendeva dal Laterano al Colosseo, e la stessa porta Lateranese, d'allora in poi, ebbe nome di porta » bruciata ». La Chiesa » antica dei « quattro coronati » cadde in cenere; il Laterano e molte chiese forse soffrirono gravemente; difficilmente ne saranno rimasti immuni il Colosseo, » gli archi trionfali, gli avanzi del circo massimo ».

nella sinistra mano il vaso dell'incenso ; altro diacono trasporta il recipiente degli aromi, coi quali soleasi, al modo degli antichi idolatri, prima del sepellimento, imbalsamare il cadavere.

Papa Nicola I. ed il fratello del defunto, S. Metodio, anche ivi si vedono in mezzo al seguito, misto di sacerdoti portanti alte croci e bastoni ricurvi, insieme al popolo che pare reciti inni sacri (1).

Nell'altro lato del dipinto, di fronte all'osservatore, si ripete lo stesso Papa presso all'altare, il quale sta con le braccia aperte in segno di preghiera, e tenendo innanzi a sè aperto il libro degli evangeli, dove si vede scritto a grandi lettere : PAX DOMINI SIT SEMPER VOBISCUM. PER OMNIA SECULA SECULORUM.

Alla base dell'interessante dipinto, si leggono due iscrizioni indicanti l'una il soggetto, e l'altra il nome della divota che fece eseguire l'opera.

Nella prima epigrafe si legge : HUC A VATICANO FERTUR PP NICOLAO IMNIS QUOD AROMATIB SEPELIVIT. Nella seconda : EGO MARIA MACELLARIA P. TIMORE DEI ET REMEDIO ANIMAE MEAE. P. G. R. F. C. (2).

Da ciò che riferisce il sullodato De Rossi, S. Cirillo nacque in Tessalonica, e divenne famoso per santità e dottrina. Egli fu a predicare, col fratello Metodio, la parola di Dio in Crimea ed in Moravia, ove fondò la letteratura slava, componendo l'alfabeto che poi prese il nome di cirilliano.

Papa Nicola, udite le grandi conversioni fatte da costoro con la predicazione evangelica, gl'invitò a venire in Roma. Così fu che i due santi fratelli si trovarono nella città eterna, ove trasportarono le reliquie di S. Clemente, rinvenute in Crimea stessa. Ma appena giunti, trovarono il Pontefice in fin di vita, e furono invece bene accolti da Adriano II, il quale fece collocare le predette reliquie di S. Clemente nella basilica allo stesso dedicata.

Però non tardò molto e Cirillo morì, ed il fratello, che gli sopravvisse, domandò ed ottenne che il defunto fosse sepolto nella chiesa medesima ove riposavano le ceneri del santo Pontefice.

Per la qual cosa più tardi, cioè all'XI secolo, dopo che furono costruiti i piloni, quando si volle ornare la chiesa in parola, per devozione di Maria Macellaria, si dipinse in una delle pareti il trasporto del corpo di S. Cirillo dal Vaticano, con solenne processione, secondo il rito e le usanze del tempo.

La scena è composta in maniera da mostrare che nulla vi ha di convenzionale, come è detto di sopra, nulla del fare dei Greci!

Si figurarono nelle chiese, all'età di mezzo, i racconti biblici e quelli della vita di Cristo, pochissime volte i fatti storici e le popolari leggende, come si rileva dai monumenti giunti fino a noi (3), e questi di S. Clemente sono esempio raro.

CAP. VIII.

Al già descritto dipinto dei funerali di S. Cirillo aggiungiamo quello che rappresenta S. Clemente in atto di dir messa.

Questo affresco trovasi presso il pilone dell'altar maggiore.

Il santo Pontefice sta in piedi sopra scalino di ricco altare, nel centro dell'abside, sotto i cui archi vi sono lampade accese. La più grande di queste, nel centro, è circolare con sette becchi, al pari delle antiche romane, le quali aveano una significazione simbolica. Ed infatti Anastasio bibliotecario, che visse, come abbiamo detto, al IX secolo, fa parola di questa forma di lampade e la chiama *Pharum cum corona*, ed era allora in uso nelle chiese di Roma.

S. Clemente adunque sta in abito pontificale, ufficiando all'altare, sopra il quale si vede scritto il suo nome in forma di croce. Sulla mensa sta il calice ed il libro degli evangeli aperto, ove si legge *Dominus vobiscum* che il santo con le braccia aperte pare voglia pronunziare. Sopra l'altra pagina del messale si vede scritto *Pax Domini sit semper vobiscum*.

Queste liturgiche frasi furono introdotte nella chiesa da S. Clemente, e non andarono mai in disuso.

A dritta del santo stanno i suoi ministri, cioè due vescovi con pastorale, ed un diacono con un suddiacono.

Presso costoro vedesi Beno di Rapiza e Maria sua moglie, i devoti che fecero eseguire questo dipinto. Essi sono stati disegnati di proporzioni più piccole, per indicare essere a fronte del santo di umile forma.

A sinistra di S. Clemente si svolge altro fatto che ispira maggiore interesse, cioè Teodora circondata dalle sue dame con Sisinio marito di lei, cieco, poggiante il braccio destro sopra la spalla d'un giovanetto che lo precede.

Questi due distinti personaggi occupavano un posto elevato nella corte di Nerone. La leggenda

(1) L'artista commise in questo dipinto degli anacronismi, rappresentando come erano in uso le sacre funzioni e l'abbigliamento ecclesiastico, all'XI secolo, mettendo in pari tempo in testa a Niccolò I. la tiara non ancora in uso al V secolo, quando appunto regnava questo pontefice ed avvenne la morte di S. Cirillo. Papa Nicola si fa intervenire alla cerimonia come quello che fece venire in Roma S. Cirillo. Però non prima dell'XI secolo, come dice il Garampi (*Del sigillo della Garfagnana*, pag. 89-100), fu adoperato dai Pontefici, come segno della loro potestà ecclesiastica, il *regnum*.

(2) Con queste abbreviature credesi che lo scrivente abbia voluto dire *pro gratia recepta faciendum curavit*.

Il De Rossi non accetta questa spiegazione, dicendo avere quel *faciendum curavit* sapore classico. Invece il chiarissimo archeologo trova più plausibile l'interpretazione di Monsig. Lacroix, che lesse in quelle sigle *pingere fecit*. Vedi Bull. d'Archeologia Cristiana, anno 1864, pag. 4.

(3) Il Lanzi nella sua storia pittorica d'Italia, Vol. I, pag. 2 in nota, afferma che nella cripta del Duomo in Aquilea fra le altre cose di soggetto patrio, v'era il ritratto del patriarca Pipone, di Corrado imperadore e di Enrico suo figlio, con disegno, mosse, scrittura conformi ai mosaici di Roma, opera del 1030 in circa. Vedi Bertoli, *Antichità di Aquilea*, pag. 369 ; e di essa e di altre antichissime del Friuli, vedi *Altan* Del vario stato, pag. 5.

vuole che Sisinio un giorno, entrando in un ipogeo delle catacombe, si nascondesse per vedere che cosa facesse in quei sotterranei la moglie, la quale, a sua insaputa, s'era convertita al cristianesimo. All'istante, per volere divino, egli accecò; e poichè ad intercessione di Teodora S. Clemente gli restituì la vista, si fece quindi pur cristiano.

Questa è la scena generale dell' importante affresco che l'artista volle rappresentare con pennello sicuro e spigliato si da sembrare opera d'altro tempo. A siffatto dipinto s'aggiungono due altre composizioni nella parte superiore ed inferiore del pilone, cioè l'istallazione di S. Clemente fatta da S. Pietro, e l'esecuzione dell'opera della fondazione del primitivo tempio. Il primo fatto, quantunque mutilato per l'inalzamento della nuova chiesa, pure indica bene il soggetto. In mezzo vedi S. Clemente sopra ricco trono, nel cui primo scalino S. Pietro s'inchina per investire il santo del Pallio pontificale. Ai lati l'artista ha figurato Lino e Cleto, Giaconio e Alduino, seguaci di S. Clemente. Credesi che S. Pietro nominasse Clemente suo immediato successore, ma ch'egli, per umiltà, non volle accettare l'alta dignità fino al martirio di Cleto.

Nel piano inferiore si svolge l'altro fatto sopra indicato. Vi si trova Sisinio in atto di dirigere l'innalzamento della basilica, e si vede vestito di tunica e di peplo, mentre i tre personaggi, con abbigliamenti più umili, tirano una colonna: presso ciascuno trovasi scritto il proprio nome, cioè Carvoncelle, Albertello, Cismaris. Sisinio dice: *Falite de reto colo palo Carvoncelle. Fili de le pupte traite.* Sugli archi già innalzati si legge: *Saxa traere meruirtis daritiam cordis vestris* (sic).

Questo dipinto fu oggetto di non poche dispute allorquando venne scoverto, sia per i suoi scritti in volgare del tempo, sia pel modo di esprimersi dell'artista, alquanto singolare (1).

Quando vennero alla luce questi importanti affreschi, fra gl'intelligenti d'arte vi fu largo esame per determinare il tempo in cui furono operati. Taluni assegnarono, gli affreschi più interessanti, al nono secolo, altri al dodicesimo, mentre i documenti han dimostrato non poter essere oltre l'XI secolo (2). Perciocchè nella prima epoca l'arte era alquanto decaduta, per le ragioni dette innanzi; nella seconda vi fu maggiore svolgimento, e la distribuzione delle figure mostra sapere ed armonia, nell'assieme, essendo il soggetto meglio aggiustato con drammatico sentimento. Esempio ne porgano i musaici delle chiese di Monreale, di Cefalù e della Cappella palatina di Palermo.

E poi v'è l'ultima prova della distruzione della chiesa di S. Clemente al tempo di Roberto Guiscardo, come già è stato dimostrato dianzi, nel 1084. Nei loro giudizi, i suindicati scrittori non tennero conto, il più delle volte, dei documenti superstiti, nè sempre fecero un accurato esame nel confronto delle opere; ma domina invece nella loro storia un preconcetto modo di vedere in arte contrario alla verità dei fatti.

A piede del dipinto di mezzo ove S. Clemente celebra la messa, si trova la dedica dei conjugi che fecero eseguire l'opera. L'iscrizione dice:

EGO BENO DERAPIZA CUM MARIA UXORE MEA PRO AMORE DOMINI ET BEATI CLEMENTIS. P. G. R. F. C. (3).

CAP. IX.

In un terzo pilone della stessa chiesa trovasi espresso altro fatto miracoloso presso la tomba di S. Clemente.

Nell'alto di questo dipinto, alquanto guasto dal tempo, leggesi parte d'un' iscrizione: IN MARE SUBMERSO TUMULUM PARAT ANGELUS ISTUD (4).

La composizione si presenta ben diversa da quella del precedente affresco, perciocchè l'artista non seppe svolgere il soggetto con chiarezza, e riunì due fatti distinti in un solo, dando all'insieme una forma tutta nuova e singolare.

Ond'è che sullo stesso pilone si vede dipinto l'interno d'un tempio nel cui mezzo sorge un sarcofago, che vuolsi quello ritrovato da S. Cirillo in Crimea, e del quale si son serviti i cristiani d'allora per altare, come si vide siffatto uso in diverse chiese d'Italia (5). Sopra il medesimo altare sono due candelieri accesi; tre lampade stanno sospese sotto gli archi del tempio.

Un' Abside con archi scoverti dai quali scendono larghe fasce di seta artisticamente aggiustate, compone il fondo del quadro.

A sinistra si vede una processione che entra in chiesa, alla cui testa sta un vescovo con pastorale, seguito da due assistenti; quindi s'unisce a costoro un numeroso popolo. Quivi una distinta dama stringe nelle sue braccia un pargoletto, che teneramente bacia. La stessa donna si vede ripetuta ai piedi dell'altare prostesa per ricevere nel suo seno il figliuolo perduto un anno innanzi e che ora ritro-

(1) Il Cardinale Bembo prima e Cesare Cantù dopo fanno parola, nei loro scritti, della lingua volgare parlata prima dell'XI secolo.

(2) I signori Crowe e Cavalcaselle, con la consueta loro leggerezza nel giudicare i monumenti medievali di Roma, assegnano alle pitture di S. Clemente il decimo o il dodicesimo secolo. Nella citata opera Vol. 1. pag. 130, scrivono, *che esse appartengono pei caratteri al mille o mille duecento!*

(3) Di queste dediche si trovano parecchie sulle pitture di Calvi, da noi pubblicate nel volume 1. pag. 58. Ivi è detto: *Ego Bisantio cum uxore mea Guila piniere feci* (sic) *Ego Uxingo cum uxore mea piniere* (sic) *fecimus*, etc. etc.

Quest'uso di dedica fatta sotto i dipinti dai devoti abbiamo osservato non solo a Calvi, ma ancora a Rialto, in una cappella con pitture del IX secolo, a piè di una delle quali si legge: *Ego Roclus cum uxore mea pingere feci.*

Quella dedica che si trova sotto gli affreschi di S. Clemente, non rimane in tal modo senz'altri esempi, come alcuno scrisse.

(4) Questa epigrafe ricorda la leggenda che annuncia essersi ritrovata la tomba di S. Clemente presso il mare in Crimea, la quale, dopo la sua morte, fu innalzata dagli angioli!

(5) In S. Prisco, presso Capua Vetere, nella Cappella di S. Matrona, l'altare è formato d'un grandioso bagno di marmo romano. Così in S. Clemente a Casauria l'altare è un sarcofago del IV secolo con la rappresentazione dell'Orante.

va presso la tomba di S. Clemente. Strano modo di esprimersi da questo artista dell' XI secolo, ripetendo i personaggi e raddoppiando la scena nello stesso spazio. Un' epigrafe a piede dell'affresco dice: INTEGER ECCE IACET REPETIT QUEM PRAEVIA MATER.

Sotto questa iscrizione a destra si vede Beno e Maria sua moglie, i medesimi devoti del precedente dipinto, tenendo in mano una candela che offrono a S. Clemente, il quale, chiuso in un cerchio, in mezzo al dipinto, benedice con la destra, mentre con la sinistra tiene il libro degli Evangeli chiuso, e sotto il quale sta scritto: ME PRECE QUERENTES ESTOLE NOCIVA CAVENTES. Anche presso Maria si legge altra epigrafe che si riferisce ai promotori dell' opera : IN NOMINE DOMINI EGO BENO DERAPIZA PER AMORE BEATI CLEMENTIS ET REDEMPTIONE ANIMAE PINGERE FECIT (sic). Non ostante l'originalità del comporre, l'artista sentiva delicatamente, sì per colore come per disegno, puramente tratto del vero e senza influenza del fare classico.

CAP. X.

In un quarto di questi interessanti dipinti si vede figurata la vita, la morte ed il riconoscimento di S. Alessio. Egli, dice la leggenda di quest' uomo singolare, passò dalla vita signorile al pellegrinaggio, dal suo primo giorno di sponsalizio allo stato d'eremita, lasciando la moglie vergine, e trascorrendo i suoi giorni in una grotta presso Edessa. Ivi passò gran parte della vita nella miseria e nell' austera solitudine.

Nella parte superiore di questo affresco si vede altra rappresentazione mutilata per la stessa ragione che abbiamo notata nel dipinto di S. Clemente all'altare. In questo sta in mezzo Cristo sopra un trono, avente ai lati gli arcangeli Michele e Gabriele con turibuli nelle mani. Il Salvatore, con nobile azione, tiene un papiro chiuso nella destra mano, su cui sta scritto: FORTIS UT VINCULA MORTIS. S. Clemente, come patrono della chiesa, e S. Nicola si trovano presso gli arcangioli.

Nella rappresentazione principale si vede il giovane anacoreta arrivare in Roma con bastone da pellegrino e con la bisaccia appesa al collo. Alessio incontra per via suo padre a cavallo, seguito dai suoi scudieri, e gli domanda ospitalità. Eufemiano, tale era il nome di questo ricco signore, indica al richiedente la sua casa, ove si mostra alla finestra una giovane dama, e gli dice: *là è la mia dimora, in essa troverai sempre un ricovero.* Ed infatti Alessio fu ricevuto nella casa paterna, e durante il tempo che vi dimorò, sconosciuto, scrisse l'istoria del suo pellegrinaggio. Ma non passò molto ed il santo uomo venne in fine di vita, tenendo nelle sue mani un foglio scritto. Questa notizia arrivò fino a Bonifazio, che allora governava la chiesa di Roma, e corse all'Aventino, ove dimorava Alessio, accompagnato dal suo clero, ed ivi benedicendo il cadavere, prese a leggere il manoscritto. Eufemiano accordando asilo al figlio, non lo avea riconosciuto sotto le vesti di pellegrino. Si vede ivi il padre in questa seconda azione della scena, in piedi, mostrando estremo dolore, perciocchè dopo che il Pontefice ebbe letto l'autografo, riconobbe il figlio. In fine, all'angolo dell'interessante rappresentazione, si trova ripetuto Alessio disteso sopra una bara, coverto di ricco drappo, ed i parenti afflitti sono ivi a piangerlo. La moglie in particolar modo abbraccia il riconosciuto sposo, teneramente cingendolo coi suoi sciolti capelli, dal viso al collo.

L'artista che ha eseguito così variati punti di scena, nello stesso spazio, cosa che sovente s'incontra sui dipinti dell'evo medio, sentiva non pertanto in modo elevato la grazia e la delicatezza dell'arte sua. Il Roller nel suo lavoro sulle pitture di S. Clemente si mostra alquanto invaghito di quei ricordi artistici, ed a pag. 26 afferma che: « Le dessin est loin d'être irréprochable; mais c'est par » lui plus que par la couleur qu'on peut distinguer ces fresques de l'immobilitè byzantine. Il y a du » mouvement et une souplesse qu'on ne retrouve pas toujours dans l'école de Giotto, plusieurs siècles » après ». Quindi prosegue lo stesso scrittore francese con soda critica nelle sue investigazioni, concludendo che: « À côté de quelques exemples d' influence bizantine proprement dite, nous con» statons ici la continuation d'une tradition artistique indigène, belle encore dans les têtes du IV au » VI siècle, maladroite et sans dessin aux VIII et IX, rude et brutale au X, mais déjà plus dé« gagée, plus harmonieuse à la fin du XI ».

A questo giudizio d' uno straniero vogliamo unire quello che a noi pare si avvicini dei signori Crowe e Cavalcaselle, i quali, in un momento felice, confessano il progresso avvenuto nell'arte in Italia all'XI secolo, salvo a negarlo e trovare tutto mostruoso in altra discettazione dell'opera stessa!

« Per verità, essi dicono (1), l'arte, dopo il mille, andò via via ripigliando un pò di vita, e se » non seppe dar opere per concetto grandiose, nè di alto pregio per espressione, fece però buona » prova e mostrò gusto migliore negli accessorii e negli ornati. Dalla cura diligente, con la quale » essi erano trattati, sia per l'intrecciatura de' fogliami, sia per l'uso dell'oro sui fondi in luogo dello » scuro-blù di prima, essa passò man mano anche a soggetti nuovi ed a rappresentazioni pittoriche ».

È la prima volta che i summentovati scrittori non trovano, nel progresso dell'arte avvenuto fra noi dopo il mille, che ci sia arrivato per opera dei bizantini, o per avere i nostri cultori del bello imitato il pennello degli artisti greci! Sarà questa forse per essi un' involontaria rivelazione? È possibile.

(1) Vedi Storia della Pittura in Italia vol. 1. pag. 89.

CAP. XI.

Le pitture dianzi descritte ci conducono a considerare come all'XI secolo l'arte romana avea nuovamente incominciato a riprendere il suo antico valore. Le guerre, il succedersi de' papi e l'intervento di stranieri, ora germani, ora franchi, ora normanni, non impedirono, tra il cozzar d'armi e d'eserciti, l'avanzamento d'un nuovo ordine di cose; e non ostante le contese cittadine, le istituzioni popolari s'innalzarono a civile grandezza.

Le antiche basiliche cristiane ancora superstiti servirono di modello al riedificarsi delle nuove e più splendide.

Ogni manifestazione artistica impressa sui vetusti monumenti della Roma imperiale, servì d'ispirazione per riaccendere nei nostri artisti l'amore al perfezionamento delle arti gentili. E questo amore in quel tempo usciva principalmente dalle Abbazie, le quali con fervore coltivavano ogni ramo del sapere.

Il chiostro di Montecassino, ai tempi di Desiderio, fu il primo a dare nobile esempio con l' innalzamento della famosa sua basilica, che fu, come ci tramandarono le antiche carte, un portento d'arte per quella età, e si vide tanto ammirata dai contemporanei.

Essa, oltre la bellezza delle forme architettoniche, era adorna di musaici, di pitture, d' intagli in legno, in argento, in oro, in avorio; ed in quelle opere i monaci erano artefici peritissimi, come avremo in seguito a notare.

Quest'arte all' XI secolo cominciò a diffondersi in Roma, sia per mezzo dei medesimi benedettini, sia per opera d'artisti locali, con eguale intento, ma con differenti mezzi.

I superstiti affreschi di S. Angelo in Formis ci dimostrano che quell' arte usciva dal cuore: i tipi dei personaggi rappresentati erano presi dal vero, e non venivano dalla tradizione dei secoli, specialmente di quelli dopo l' 800, già scesi nel convenzionalismo dell' arte antica imbarbarita. Nel mirare i dipinti della sotterranea chiesa di S. Clemente, si sente, come in tutte quelle delle provincie meridionali d' Italia dell'XI secolo, un' arte che comincia a palpitare d'una nuova vita e che tende a divenire grande (1).

Nelle pitture della distrutta basilica, gli artisti, pur tenendo lo stesso principio, si servirono d'influenze diverse dai precedenti. Nei dipinti romani, nella posa delle figure, nella linea, nel modo di piegare le vesti, nella decorazione degli edifizi che servivano di fondo al quadro, tengono una certa ricerca dell' arte locale classica. L' artefice, innamorato della forma antica, non isdegna, dopo compiuto il lavoro, di andar contornando tutte le figure d'una tinta molto oscura e talvolta anco di nero (2). Egli per comporre le vesti, ha disteso da per tutto una tinta uniforme, e poi con linee oscure e chiare ha espresso le pieghe; queste però di un fare largo e sapiente, il che mostra che non era l' impressione delle vere pieghe che lo colpiva, ma quella del piegare degli antichi, che voleva imitare. In generale lusso di materie coloranti, povertà d' impasto.

Gli artisti che dipinsero in S. Clemente aveano forse cercato di sapere come si disegnavano le parti d'una testa, e quella cifra formava ostacolo al sentimento che non si sviluppava per intiero; di tal che nei diversi atteggiamenti morali di quelle figure e nell'espressione dei volti, esse non erano sempre quelle che l'autore voleva rappresentare. Siffatta manifestazione, contraria all'arte, non si osserva nelle pitture medievali del mezzodì d'Italia. La posa, i caratteri delle teste, non nascono da una forma plastica e costante, ma dal sentimento dell'artista, il quale sovente è più espressivo dove meno è corretto. Qui le pieghe rare volte sono vere nel partito generale, ma naturali nelle diverse parti; e in esse vi è più sentimento di verità nel chiaroscuro; ciò fa vedere che il pittore ha guardato il vero nella sua mobilità, e non ha attinto le sue impressioni da altre opere d'arti.

Anche in S. Angelo in Formis vi è lusso di colori; ma l' artefice ha saputo impiegarli con un certo impasto, unendovi un senso di verità, fino a far delle pieghe cangianti, e a mettere al Cristo un mantello tutto vergato fantasticamente di colori diversi.

Il cielo è azzurro di cobalto, ma non come quello delle pitture di S. Clemente portato ad una intonazione bassissima per dare risalto alle figure ed agli edifizi, il che fa vedere che l' autore ha attinto le sue impressioni in altre provenienze di classica origine. Ed infatti gli ornati, le frutta, gli uccelli, e tutto quello che aggiusta e decora in siffatte composizioni, è pretta imitazione dell'arte antica romana.

Da questo punto di vista le pitture di S. Clemente, da noi messe in luce, sono una singolare manifestazione del loro tempo, che fu assai fecondo di nuove e più importanti produzioni artistiche.

(1) Il chiarissimo Alessio Von Frichen, archeologo russo, parlando dei dipinti di S. Angelo in Formis, così s' esprime in una sua lettera a noi diretta il 17 marzo 1870, dopo aver visitato quella basilica: « Quei dipinti mi sembrano una delle più interessanti testimonianze del risorgimento dell'arte iconografica nel mezzo- » giorno d'Italia dopo la caduta degli svevi. Mi è di rado avvenuto di vedere una pittura dove quel rinnovamento si palesi in modo così franco e simpatico e dove » l'avvenire della bella arte italiana sia così manifestamente presentito.... L'artista esprimendo l'azione ed il carattere di quei personaggi, nei quadri suddetti, non » ha seguita una convenzionalità da lungo tempo stabilita, non ha preso tipi già esistenti e consacrati dalla tradizione dei secoli, come si faceva in quei tempi » d' influenza bizantina; ma ha studiato la natura ed ha cercato in sè stesso le immagini che voleva esprimere ». Questo giudizio, secondo noi, è degno di quei critici che sanno vedere nei superstiti monumenti, e si formano, con lo studio, una propria coscienza.

(2) Per questo modo di contornare le figure d'una tinta oscura, si presero a modello in Roma i musaici del IX e X secolo allora superstiti. Però quando all'XI, ritorna nuovamente questo sistema nel contorno esterno delle figure, è d' altra parte molto migliorata la gentilezza del disegno, con un fare vero e senza convenzionalismo.

CAP. XII.

Gli avvenimenti cui Roma ed il mezzodì d'Italia andarono soggetti durante l'XI secolo, diedero un risveglio nelle popolazioni che soffrivano la prepotenza straniera. I bizantini che dominavano in Puglia, furono, mediante una sommossa scacciati da una falange di rivoluzionarî, i quali associati a pochi avventurieri normanni, si liberarono da un' iniqua oppressione.

Benedetto VIII possedeva fermezza d'animo , e fece tanto da consolidare la sua potenza sopra Roma , e vincere quelle nazioni ch' erano nemiche d' Italia. Per suo mezzo il Papato riconquistò le sue attinenze col mondo e la perduta influenza sulla chiesa.

La storia ecclesiastica, a giusto titolo, celebra Benedetto VIII come uno dei primi riformatori che operarono secondo le idee dei suoi predecessori poco fortunati. Egli infatti incominciò con decreti sinodali contro i chierici che vivevano in concubinato, e che esercitavano simonia sulle dignità ecclesiastiche.

Non per tanto Roma continuò ad essere teatro di scandali e di prepotenze , che venivano dai sovrani tedeschi , i quali erano appoggiati dai dissidenti che non amavano la riforma sopra accennata, ed impedivano, nell'andamento generale della chiesa , quello sviluppo delle arti che più aveano bisogno di pace e prosperità per avanzarsi.

In questo tempo i Normanni già conquistato aveano le Puglie e le Calabrie , e si preparavano ad attaccare la Sicilia per toglierla di mano agli Arabi. Questi felici avventurieri prestarono al Papa giuramento di vassallaggio con l'obbligo d'un annuo tributo. Promisero essi altresì di soccorrere la chiesa, in caso di guerra, perchè conservasse i suoi possedimenti, e di aiutare i Papi eletti secondo i canoni.

Nel 1 d'ottobre dell'anno 1071, il monastero di Montecassino, come già in altro capitolo abbiamo accennato, inaugurava splendidamente la sua nuova basilica, fatta con ispese ingenti innalzare da Desiderio, che fu poi Vittore III. Questa Abbazia, la più grande e sontuosa che allora esistesse in Italia, era ufficiata da duecento monaci, alcuni dei quali coltivavano con severità di principii le scienze, le lettere e le arti belle.

Principi, Conti ed uomini illustri da ogni parte della penisola colà convennero , per la celebrazione della festa che consacrava la più bella opera d'arte del tempo.

V'andò il Papa Alessandro II con tutto lo splendore della sua corte, conducendo seco Ildebrando ed il rinomato Pier Damiano, come pure molti Cardinali e Vescovi dell'Italia meridionale, in modo da meravigliare i contemporanei per tanta moltitudine di personaggi così illustri ivi raccolti in quel giorno.

Lo sguardo di tutti fu principalmente rivolto ad ammirare la magnificenza della basilica , e le opere artistiche che la decoravano (1).

La solennità di quei giorni fu per Montecassino, più che un avvenimento monacale, un gran fatto politico; perciocchè Roma , in quella occasione, strinse un'alleanza coi Normanni contro l' Imperadore tedesco.

Dopo due anni che era stato a Montecassino Alessandro II muore e gli succede il suo amico Ildebrando. Quest' uomo di genio , ch'ebbe animo di monarca , fu il Cesare della Roma pontificia , e suo pensiero supremo l'onnipotenza del Papato. Venne egli nella città eterna da fanciullo, ed entrò nel convento di Santa Maria sull' Aventino , dove un suo zio era Abate. Vestito l' abito benedettino, passò più tardi nel convento di Cluny in Francia ; ed ivi le sue idee gerarchiche e di dominio si formarono. Grandi disegni concepì poco a poco nella sua mente. Divenuto Cardinale e Cancelliere , compì la sua educazione durante il reggimento di sei papi.

Non appena Alessandro era disceso nel sepolcro al Laterano, che i Cardinali lo elessero, sotto il nome di Gregorio VII, capo della cristianità.

Il decreto dell'elezione dovea però essere confermato da Enrico IV; ma il nuovo Pontefice, con le sue idee di riforma sulla chiesa, non avea creduto necessario domandare l'acconsentimento. Questi pensieri manifestati dal Papa misero in angustie i Vescovi simoniaci delle Gallie e dell'Alemagna , i quali consigliarono all' imperadore che non confermasse l' elezione. Ciò non pertanto Gregorio nell'agosto del 1073 ricevette giuramento di sudditanza da Landolfo di Benevento e da Riccardo di Capua , i quali s' obbligarono di difendere i dritti della chiesa e la validità dell' elezione. Dopo questi s'unì ad Ildebrando la Contessa Matilde di Toscana, che promise devozione senza limite. Matilde, superiore per cultura al suo tempo, era orgogliosa e di spirito elevato; nulladimeno si vide ammaliata dal genio del nuovo Papa, e servì con cuore di donna e con fede sincera ai disegni di lui.

(1) Leone Ostiense descrive minutamente l' edificazione e la consacrazione della nuova chiesa. Egli afferma che Desiderio chiamò non solo i musaicisti (*quadratari*, cioè lavoratori di marmi) della colonia amalfitana ch'era in Costantinopoli , ma eziandio artefici d' Amalfi, e dei Lombardi, che in quel tempo erano i capuani, i salernitani, i beneventani ed i pugliesi, che allora venivano governati dai principi longobardi. Ed aggiunge che lo stesso Abate per l'innalzamento del tempio comprò in Roma *columnas, bases ac lilia* (capitelli), *nec non et diversorum colorum marmora.*

La basilica avea cento e cinque cubiti di lunghezza, quarantatrè di larghezza, ventotto d'alto ; venti colonne di granito reggevano la covertura , con altrettante finestre che mettevano luce all' interno dell' edifizio. Di riquadri e grosse pietre era composta la torre per le campane. Fuori la chiesa v' era un atrio lungo settantasette cubiti, cinquantasette largo, con quattro portici di fronte alla chiesa stessa , la cui facciata vestivasi di mosaico. L' interno era ornato di vaghissime pitture che illustravano la vita di S. Benedetto; bello oltremodo era il pavimento, e di scolpiti rilievi la soffitta. Le sacre vestimenta e quanto abbisognava al ministero dell' altare , per materia ed artificio di lavoro erano ricchissime. Fin qui il cronista, il quale aggiunge che Alfano vescovo di Salerno , presente anche egli alla festa, la magnificò in un poema : altri poeti non furono meno entusiasti a decantare l'avvenimento.

Enrico IV, d'altra parte, non volle riconoscere l'elezione d'Ildebrando, ed invece scese in Italia con forte esercito, e per la via di Ravenna, giunse in Roma (1081). Questa città divenne il teatro della guerra per più anni combattuta fra l' Imperatore ed il Papa. La Contessa Matilde e Roberto Guiscardo furono gli eroi di questa tragedia medievale. Durante l' assedio della città Leonina, Gregorio si chiuse in Castel Sant'Angelo, finchè il Duca normanno non venne, nel 1084, a liberarlo. All'avvicinarsi di costui, Enrico levò l'assedio; ma i Romani, fedeli al Tedesco, tenevano non pertanto la città asserragliata , e la loro ostinata resistenza riempì di strage e di rovine il rione ove Roberto Guiscardo manovrava con le sue macchine da guerra. Fu in quella occasione che non poche basiliche ebbero a soffrire rovina, fra le quali quella, come è detto, di S. Clemente, e l'altra dei Quattro Santi Coronati, riedificate ambedue al XII secolo.

Di tanto danno per lo stato e per le arti fu cagione la riforma dei chierici che Ildebrando volle attuare insieme colle leggi laicali.

In quel tempo egli acquistò, per via di trattati, il supremo dominio dell' Italia meridionale, il dritto di successione dell' Italia media e di gran parte dell' Italia settentrionale. Allora fu che Gregorio VII inibì al potere civile di dare l' investitura ai Vescovi ; e vedendo che il Clero non poteva avere forza morale, per i corrotti costumi , per il matrimonio tollerato, e per i benefizii ed i feudi che ad esso il sovrano accordava per legarlo al potere, il Papa volle la riforma per tanta corruzione ed irregolarità, prima nel Concilio di Melfi, e poscia in quello del Laterano, ove corresse gli abusi, vietò il matrimonio dei preti, punì i simoniaci, ed impedì che i laici s'immischiassero nei fatti riguardanti la Chiesa.

Quante inimicizie queste riforme gli movessero da parte de'suoi avversarii, è facile indovinare. Ma Ildebrando tutto seppe superare con grande intelligenza e tenace volontà. Egli fe' giungere a maturità il pensiero cattolico , e ne fu ad un tempo campione e vittima, apostolo e martire.

Dei tempi di questo gran Papa non resta in Roma alcun monumento d'alta importanza. Solo si conosce che quando era Rettore della chiesa di S. Paolo fuori le mura , fece ristaurare il tempio e decorare l'ingresso maggiore con due porte di bronzo dall' artista Pantaleone d'Amalfi, pari alle altre dello stesso autore esistenti sul monte S. Angelo al Gargano e nella Cattedrale di Amalfi stessa (1).

Esiste pure in Roma nella chiesa di Santa Prudenziana un ricordo epigrafico di Gregorio VII , murato nella parete d'una delle cappelle. Esso dice :

TEMPORE GREGORII SEPTENI PRAESVLIS ALMI
PRESBITER EXIMIVS PRAECLARVS VIR BENEDICTVS
MORIBVS ECCLESIAM RENOVAVIT FVNDITVS ISTAM

CAP. XIII.

Ai ricordi artistici dell' XI secolo pubblicati fin qui, vogliamo aggiungere le interessanti pitture esistenti nella chiesa di S. Urbano, posta fuori la porta di S. Sebastiano, sulla collina della Caffarella.

Questa chiesa era tempio pagano dedicato a Bacco , come tuttora si vede nella sua struttura , adattato al culto cristiano nei primi secoli della Chiesa. Credesi che al medio evo vi fosse annesso un convento benedettino, dai cui frati fu per più tempo ufficiata la basilica.

L' importanza di queste pitture richiamano sempre più l' attenzione dello studioso. Esse rappresentano fatti della vita di Cristo, di S. Urbano, di S.^{a} Cecilia e di S. Lorenzo.

Nell' interno del tempio, sull'architrave della grande porta, si vede la Crocifissione. Cristo sta in croce con gli occhi aperti, pari a quello di S. Angelo in Formis, ed infisso con quattro chiodi. Ai lati del Redentore l'artista ha posto il buono ed il mal ladrone, la quale rappresentazione non si era per lo innanzi veduta, ma fu molto in uso dopo il XIV secolo: lo stesso dicasi del soldato che asciuga con la spugna il sangue dalle ferite del Crocifisso. La madre sta ai piedi della croce a destra, ed a sinistra S. Giovanni, piangenti. Ivi si legge il nome dell' artista e la data: Bonizzo FRT · A · XPI . MXI (2).

L'altro importante affresco è quello dove Cristo è seduto sopra il trono, benedicendo con una mano, mentre tiene con l'altra il libro dell'Evangelo chiuso. Ai lati del Redentore stanno, a destra S. Pietro, ed a sinistra S. Paolo. Aggiustano ed arricchiscono la composizione due angioli in atto di orare con le ale spiegate ; il tutto col fare e con lo stile puramente dell'antica scuola romana ringentilita.

(1) Le porte della basilica di S. Paolo furono pubblicate dal D'Agincourt, prima dell' incendio della chiesa. Ora in parte guaste dal fuoco si conservano in casse, perchè, quando che sia, si possano riparare e rimettere al primitivo posto.

(2) Questo nome di Bonizzo o Bonizzone spesso s' incontra nei documenti dell' XI e XII secolo. Frai sepolcri del chiostro di S. Lorenzo fuori le mura se ne vede uno la cui iscrizione porta il nome di Bonizone, il quale fu abate di quel monastero nel 1022.

Nell'opera del Muratori (*Dissertazioni sopra le antichità italiane*, edizione di Roma, 1755, tom. II, part. II, pag. 292) si fa parola di un *Bonizonem episcopum Tusculanum*, del 1043, Vescovo sconosciuto all'Ughelli. Questi nella sua *Italia Sacra*, Romae 1644, vol. I, pag. 199 bis, dà alcune particolarità sopra la vita d'un Vescovo di Sutri, per nome Bonizzus o Bonizzo, dotto prelato che vivea verso l' anno 1078 e fu seguace di Gregorio VII. Nella quistione delle investiture fu in favore del Pontefice, con un zelo che gli costò la vita.

Non ostante questi documenti sull'origine italiana di queste pitture, il D'Agincourt, nel 6° volume della sua opera, pag. 326, dichiara gli affreschi di S. Urbano alla Caffarella, *opere di una scuola greca stabilita in Roma*, senza però dare documento o ragione veruna della sua affermazione.

Ad onor del vero dobbiamo dichiarare che i signori Crowe e Cavalcaselle (opera citata, Vol. 1, pag. 91) non partecipano dell'opinione del D'Agincourt, ed invece affermano che le pitture di S. Urbano, « nel complesso però, qual più qual meno, presentano tutte il carattere proprio dell'arte romana di quei tempi. Le compo- » sizioni sono generalmente non male ordinate ne le figure mancano di ragionevoli proporzioni ».

La maggior parte delle pitture di che ragiono, portavano a piede iscrizioni che indicavano il soggetto, ora alquanto scancellate. Restano pertanto sopra il dipinto che rappresenta la decollazione del carceriere Anolino, ove si legge: ANOLINVS CARCERARIVS A S. URBANO BAPTIZATVS DECOLLATVS; S. URBANI PRECIBVS IOVIS SIMVLACRVM CORRVIT.

Nell' altro quadro ov' è S. Urbano arrestato col suo clero e condotto dinanzi al giudice, anche si legge: S. UR. CVM SVO CLERO CAPITVR A CARPACIO ET IVSSV ALMACHII IN CARCEREM DETRVDITVR.

In altra simile composizione, dove è rappresentato il martirio di S. Urbano col suo clero, è detto: S. URBANVS CVM SVO CLERO DVCTVS ANTE TEMPLVM DIANAE IBIDEMQVE DECOLLATVS EST.

Nell' insieme questi interessanti dipinti ci offrono qualità diverse di quelli di S. Clemente, in quanto alla tecnica. Qui l'artista seguì in tutto la tradizione classica, e non s'ispirò dal modello vivente, come si vede in quelle dianzi descritte di S. Clemente, ma guardò l'antico nel modo di muovere le figure, nel piegare, nel colorire. Gli apostoli ed i santi figurati nella chiesa di S. Urbano, col loro aggiustamento del vestire, della barba e de'capelli, son sempre disegnati con cura ed intelligenza, e parrebbe che l'artista avesse presenti teste di marmo dell'alta antichità greco-romana, tanto è stato il desiderio di far bene e procurarsi lode, nell'arte sua, dal pubblico d'allora.

CAP. XIV.

Altro monumento benedettino di somma importanza per la storia delle arti in Roma, al medio evo, è la chiesa di S. Elia a poche miglia da Nepi.

Ivi tuttora restano dipinti dell' XI secolo, al pari dei precedenti di S. Urbano e della sotterranea chiesa di S. Clemente. In S. Elia l' influenza classica è ancora più manifesta, ma alquanto esagerata; perciocchè gli artisti romani, in quelle opere segnati, ci dicono che i loro studii sull'arte fu fatta sopra i monumenti superstiti della capitale del mondo cristiano, specialmente sui musaici dei primi X secoli, quantunque, nelle forme, quelle figure risentano l'influenza del tempo, che esigeva più razionali conoscenze tecniche, e nei fatti figurati più poetico e drammatico sentimento. Se nelle pitture di Nepi non è tutto questo interamente sviluppato, è d'altra parte evidente l' origine italiana, da non confondersi per nulla col fare incolto e mostruoso dei bizantini.

I fratelli Giovanni e Stefano col nipote Niccola, artisti romani (1), dipinsero gli affreschi delle pareti di S. Elia, distrutti in gran parte dalla voracità del tempo.

Come in tutte le absidi delle antiche chiese di Roma, anche qui si vede nell'alto una mano uscire dalla nuvola tenendo forte una corona, come simbolo dell'eterno; e sotto, in mezzo alla stessa abside, si mostra Cristo in nobile azione e di forme gigantesche, alzando la destra in atto di benedire, tenendo nella sinistra un papiro chiuso. Ai lati stanno gli Apostoli Pietro e Paolo. Anche questi due santi hanno nella destra mano un papiro aperto, ove si legge nell' uno il detto che si trova in una lettera di S. Paolo a Timoteo: BONVM CERTAMEN CERTAVI; CVRSVM CONSVMAVI, FIDEM SERVAVI, e nell'altro la famosa confessione di S. Pietro: TV ES CHRISTVS FILIVS DEI VIVI (2). Al pari delle altre pitture di Roma, qui l'artista ha fatto rilevare le figure sopra fondo azzurro scuro, cosparso di nuvole rossastre, da ricordare i musaici di S.ª Prassede de'SS. Cosimo e Damiano, della stessa Roma, coi quali hanno comune la forma.

Sulle pareti della tribuna si osservano dipinti alcuni Profetti con rotoli in mano, in mezzo ad altre figure di martiri, che tengono un calice nella destra mano come simbolo del loro martirio.

Seguono a questi i fatti tratti dal Vecchio Testamento, ed altri tolti dall'Apocalisse.

Abbiamo voluto anche notare queste pitture di Nepi, appartenenti all'arte romana, come esempio di un modo di fare diverso ed indipendente degli affreschi di sopra descritti, i quali mostrano un carattere indigeno, senza che gli artisti di quel tempo si preoccupassero del fare incolto dei pittori bizantini, che in arte seguivano i precetti della chiesa greca (3).

CAP. XV.

Fra le poche fabbriche del medio evo in Roma di carattere civile giunte fino a noi, va annoverata, come esempio raro, quella detta di *Pilato*, o *casa di Crescenzio*, *o di Cola di Rienzo*.

È un singolare edifizio per la sua costruttura e per la mescolanza dei materiali d'altro fabbricato laterizio dei tempi dell'Impero e quando l'arte piegava verso la sua decadenza.

Questo monumento è posto presso le rive del Tevere, sul principio del Ponte Rotto, un tempo chiamato Ponte Senatorio o Palatino, in vicinanza del tempio della Fortuna Virile, ora trasformato in chiesa dedicata a S.ª Maria Egiziaca.

(1) I nomi di questi artisti si leggono a piede dell'affresco con lettere abbreviate: *Johannes et Stephanus fratres pictores romani et Nicolaus nepos Johannis.*

(2) S. Matteo XVI.

(3) Il Ch. Padre Raffaele Garrucci, nella sua grandiosa opera *L'arte romana dal I. all'VIII. secolo*, che con tanta erudizione espone la sua teorica, sia nella parte descrittiva dei monumenti, sia sui simboli, dei quali spiega il significato con molta dottrina, non accenna mai dell' arte bizantina e delle sue variate interpretazioni, in quanto alla simbolica, e spiega invece come nei primi otto secoli del cristianesimo la volle la Chiesa latina nel mondo credente d'allora, senza preoccuparsi dell'iconografia greca che avea altre significazioni.

Molti eruditi scrissero sopra questo importante palazzo dei tempi di mezzo, ma non tutti concordano nel volerlo dell'XI secolo, come lo crede il D'Agincourt (1), a cui noi ben volentieri ci associamo.

Il movimento artistico che si vide iniziato in Roma all'XI secolo, prese, nell'inalzamento degli edifizi, sacri o civili, nuovo vigore e nuova forma, servendosi gli architetti di non pochi materiali de'superstiti classici monumenti, allora abbondanti, cosa non più verificatasi nel secolo seguente quando si rese sempre più generale nelle popolazioni il gusto per l'arte risorgente. Non poche basiliche e case principesche di quell'età ce lo dimostrono appieno (2).

Non è possibile definire a quale ordine architettonico, appartengano gli avanzi della casa romana in discorso, appunto perchè appena dopo il mille nulla fu definito, e si guardava dagli artisti il modo di edificare degli antichi, aggiungendo varianti nelle finestre e nell'entrata principale delle nuove fabbriche.

Ed infatti nel grande ingresso del palazzo di cui è parola, si trovano nel soprapporta ornamenti di marmo mescolati con antichi frammenti. Alcuni di questi sono di assai buon gusto, altri dello stile ancora non ben formato al tempo dell'inalzamento dell'edifizio. Appartengono pure a quella età le colonne ed i capitelli di mattoni, i quali fanno strano contrasto col resto della fabbrica e sono composti senza veruna sorta di principii.

L'architetto non ci ha lasciato il suo nome, ma collocò nel prospetto principale del palazzo, in una nicchia, il suo ritratto in marmo, il che significa ch'egli avea coscienza d'aver fatto opera generalmente lodata, siccome ci riferisce il seguente distico inciso sull'arco della porta dianzi notata.

ADSV̄ · ROMANIS · GRANDIS · HONOR · POPVLIS.
INDICAT · EFFIGIES · QIS · ME · P̄FECERIT · AVCTOR.

Nel manoscritto del ch. Teodoro Amayden (3) si trova altro distico sparito con le rovine della fabbrica, o che forse si trovava scolpito nell'opposto lato che guardava il ponte. Eccone il contenuto: VOS · QVI · TRANSITIS · SECVS · OPTIMA · TECTA · QVIRITES · HAC · PENSATE · DOMO · QIS · NICOLAVS · HOMO.

Le guerre intestine cui Roma andò soggetta all'età di mezzo, fece sì che il popolo talvolta insorgesse contro il patriziato, per rivendicare i suoi dritti, distruggendo tutto quello che gli pareva utile alla difesa. Una di queste clamorose e vandaliche distruzioni si registra nel XIII secolo, sotto Brancaleone, che fu propugnatore inesorabile dei pretesi dritti del popolo romano.

Era l'anno 1257, quando la plebe furente si vide insorgere contro i nobili della città, ed incendiò ed atterrò più di centoquaranta torri e palazzi dei suoi voluti oppressori, dandosi quindi al saccheggio (4).

Questa casa del patrizio Niccola fu la sola che non venne compresa nella distruzióne, forse perchè egli non apparteneva al partito degli oppressori, ed era l'edifizio abitato da gente amica (5).

Chi sia stato questo Niccola, che all'XI secolo edificò il palazzo in modo così sontuoso e di forma tanto originale e bizzarra, non vi è documento che ce lo attesti, nè ci dica quale parte abbia egli preso nella vita pubblica e chi fossero i suoi maggori.

Solo abbiamo un'iscrizione incisa sulla maggior porta della casa, al disopra dell'arco, la quale è divisa in quattro parti distinte, avente ognuna un concetto diverso.

Trascriviamo l'epigrafe e la libera versione dall'opera del Ch. Prof. V. Forcella (6), la cui lezione crediamo più conforme all'originale:

« NON FVIT IGNARVS, CVIVS DOMVS HEC NICOLAVS, QVOD NIL MOMENTI SIBI MUNDI GLORIA SENTIT
VERVM QVOD FECIT HANC, NON TAM VANA COEGIT GLORIA, QVAM ROME VETEREM RENOVARE DECOREM.
IN DOMIBVS PVLCHRIS MEMORES ESTOTE SEPVLCRIS, CONFISIQVE TIV NON IBI STARE DIV. MORS VEHITVR PENNIS;
NVLLI SVA VITA PERHENNIS; MANSIO NOSTRA BREVIS CVRSVS ET IPSE LEVIS. SI FVGIAS VENTVM; SI CLAVDAS OSTIA CENTVM.
LISGOR MILLE IVBES; NON SINE MORTE CVBES. SI MANEAS CASTRIS; ESSE ME VICINVM ET ASTRIS; OCIVS INDE SOLET.
TOLLERE QVOSQVE VOLLET.
SVRGIT IN ASTRA DOMVS SVBLIMIS, CVLMINA CVIVS PRIMVS DE PRIMIS MAGNVS NICHOLAVS AB IMIS ERÈXIT PATRVM
DÈCVS OB RENOVARÈ SVORVM. STAT PATRIS CRESCENS, MATRISQVE THEODORA NOMEN.
HOC CVLMEN CLARVM, CARO PRO PIGNERE GESTVM, DAVIDI TRIBUIT QVI PATER EXHIBUIT ».

« Nella prima parte si legge come Nicolò signore di questa casa, conoscendo quanto vana sia

(1) Vedi opera citata, Vol. II, pag. 179, e Vol. V, pag. 89.

(2) Gli avanzi del Palazzo Reale di Palermo, della Zisa e della Guba, che sono appunto del XII secolo, hanno il carattere d'un' architettura nuova ed originale. Parimente le basiliche ed i chiostri ebbero nuova vita con un'arte indigena, da non confondersi con tutto ciò che è surto in Germania alla istessa epoca. I nostri artisti s'ispiravano sui precetti dell'arte romana, ed i tedeschi erano al contrario mossi, nelle sacre fabbriche, dal pensiero e dallo sviluppo religioso che nelle nordiche contrade ebbe luogo al XII secolo, donde uscì l'architettura germanica. Ma quello che è surto di nuovi edifizi sul nostro continente ed in Sicilia, non avea nulla di comune con quella architettura che si disse gotica o altra qualunque, e giustamente dice il Boito (Vedi Architettura del medio evo in Italia pag. 67): « Vi ha chi appioppò a tale architettura l'epiteto di *Arabo-greca*, di *Arabo-bizantina*, di *Arabo-normanna*, o solo di *Bizantina* o *Normanna*, o anche, vedete un po', di *Gotica* ed *Archiacuta* ». Invece dovea dirsi semplicemente, diciam noi, *architettura italiana del tempo!*

(3) Vedi Codice Casanatense (Famiglia, n. 283). Vedi anche il Codice Corsiniano, 868. F. 5, col. 31. fol. 52.

(4) Vedi Math. Paris pag. 775 e Guglielmo de Naugis all'anno 1257.

(5) Ma ciò fino alla partenza da Roma di Enrico VII, quando i nobili non vollero fare partecipare al governo della città il popolo, il quale nel 1312 distrusse molti monumenti e palazzi, tra i quali danneggiò molto allora anche la casa di Crescente. Vedi Gregorovius, *Storia della città di Roma del medio evo, Vol. VI, pagina 87 e seg.*

(6) Vedi Iscrizioni delle chiese e d'altri edifizi di Roma dall'XI secolo fino ai giorni nostri, Vol. XIII, pag. 535.

la gloria del mondo, non fu indotto ad edificarla da ambizione, ma sibbene dal desio di rinnovare l'antica magnificenza di Roma.

» Nella seconda ci avverte che anche nei sontuosi palazzi non bisogna dimenticare il sepolcro, certi di non dimorarvi a lungo. La morte ha le ali: niuno vive perennemente; breve è il nostro soggiorno; e lo stesso corso della nostra vita è leggiero. Evita pure il vento, serrati pure dentro cento porto, comanda pure mille uomini d'arme, la morte è con te. Rinchiuditi pure in una torre che si accosti al cielo: più presto, come è solito, ti colpirebbe ».

» Colla terza parte così torna a parlare della casa, dicendoci ancora come si appellassero i suoi genitori:

» Sublime s' innalza questa casa fino alle stelle, della quale da cima a fondo primo di tutti la costruì il grande Nicolò per rinnovare le glorie dei suoi avi. Suo padre ebbe nome Crescente, Teodora la madre.

» La quarta ed ultima parte contiene un atto di donazione di questo palazzo che Nicolò fa a suo figlio Davide, e dice:

» Questa bella torre, edificata pel suo caro figlio, lasciolla e diede, egli padre, a Davide ».

Il concetto di questa iscrizione ci afferma sempre più non essere stata edificata la casa oltre l' undecimo secolo, quando appunto s' incominciò a far uso dei monumenti antichi nelle nuove costruzioni e si manifestò l'amore per la grandezza della Roma imperiale.

CAP. XVI.

Abbiamo in altro capitolo fatto cenno di ciò che dicesi gotico, longobardo, bizantino, normanno e svevo, in fatto d'architettura; giova ora dare un' idea dell'arte araba, e donde ebbe sua origine.

La passata critica volle vedere alcuni rapporti d'arte nei nostri Tempii e nelle Case principesche del fare moresco, specialmente in Sicilia, il più delle volte non abbastanza giustificati.

E pure chi non sa, che quei popoli arabi, usciti dal deserto nel 610 di G. C. per opera di un uomo ispirato, capace d'infondere una nuova religione ed un entusiasmo non mai visto per lo innanzi, erano barbari?

Quest' uomo fu Maometto, il Profeta di sì numeroso popolo, che col nuovo culto, seppe anche introdurre una nuova arte. Nel corso d' un secolo, l' Islamismo si propagò dalle rive dell'Atlantico a quelle del Gange.

Gli Arabi, non meno che i popoli germanici che dal settentrione piombarono sull' antico impero romano, non aveano per sè una cultura qualunque, e si educarono con quella che trovarono nei paesi conquistati.

Nel 750, sotto il governo dei Califfi Abbassidi, s' incominciò ad indagare ciò che poteva servire all' educazione degli Arabi. Nella facile conquista, con la quale essi si videro padroni di molte contrade d'oriente, si svegliò in loro il desiderio del sapere. Come i Goti, che vennero ad impossessarsi dell' Italia, e si spogliarono a poco a poco della natia rozzezza, si videro quindi vestire dei più gentili costumi dei popoli conquistati, così gli Arabi, prima di salire a vera coltura, allorquando si resero padroni in Siria e nell'Asia minore delle più incivilite provincie greche, si svestirono anche essi della loro originaria ignoranza, e si diedero allo studio dell'idioma greco, e quindi a quello delle scienze, delle lettere e delle arti. Ond' è che col tempo incominciarono a tradurre nella loro lingua molte opere che credettero poter servire al proprio incivilimento. Dovunque si spandevano, erano avidi di sapere, e lungo le coste dell'Affrica, al Cairo, nelle Indie, in Persia, in Ispagna ed in Sicilia raccoglievano libri, ispirazioni artistiche, antiche memorie.

Le basiliche cristiane che venivano dalle forme dell'architettura romana classica, servirono come modello per la formazione delle loro moschee. Essi rigettavano, come gli Ebrei, ogni rappresentazione figurata, perchè rigorosamente vietata dal Corano (1).

Invece di questa, gli Arabi cercarono un compenso nell'ornamentazione, da essi veduta e studiata ne' lontani viaggi, conservando sempre, nel modo di costruire, i principii degli antichi popoli occidentali.

I monumenti, che in gran numero gli Arabi innalzarono nei paesi conquistati, fanno piena fede del loro sapere in Architettura.

Quest' arte in Oriente, dacchè i Mori incominciarono a edificare, è stata sulle forme della geometria estetica, e fu per loro il primo elemento d' ispirazione, allorquando occorreva la linea e la decorazione.

Siffatte forme geometriche supplivano, per così dire, il sentimento della natura plastica, il quale mancava alla razza semitica. Lo studio dell'arte araba è non pertanto interessante, particolarmente in ciò che concerne l'applicazione più estesa che siasi mai fatta delle forme sopra indicate (2).

Nelle opere grandiose dove il sistema si elevò a regole matematiche, come nelle moschee, troviamo due forme distinte, avvicinandosi l' una a quella della basilica cristiana romana, e l'altra alla

(1) Vedi Corano, Sara VII, verso 22.

(2) E bene ricordare che non furono gli Arabi i primi che applicarono la geometria alle forme architettoniche ed alla decorazione, ma invece essi l'appresero nelle Indie, nella Siria e nell'Asia Minore, dopo la conquista.

bizantina. Ciò non pertanto la moschea non ha centro architettonico, nè forme secondarie; non è che un gran portico quadrangolare o rettangolare, cinto d'arcate, prolungantesi maggiormente dal lato del tabernacolo, dove si prega e si custodisce il Corano.

In mezzo al portico si trova il pozzo per le abluzioni prima della preghiera, come si usava negli atrii delle basiliche cristiane antiche. Anche qui il pozzo, al pari della fonte, è sormontato da una cupoletta con ispeciali ornati. Le mura esterne della moschea, tranne le porte, ricche di ornati, e la merlatura in giro, non hanno altre forme architettoniche.

Invece di campanile accanto alla chiesa, gli Arabi vi aggiunsero la torre detta *minareto*, come era in uso nelle più lontane contrade della Persia e delle Indie, che slanciandosi nell'aria con forma singolare, dava eleganza all'edifizio. Da quella torre il *Meuzzin* annunzia al popolo della città le ore della preghiera (1).

Oltre di queste nuove linee architettoniche aggiunte alla Moschea, vi è la varietà degli ornati onde gli Arabi seppero arricchire i loro edifizî. Per questo riguardo la decorazione è assai caratteristica.

Di rado si vide nell' architettura araba l' arco semicircolare, ma si adottò invece quello detto a *ferro di cavallo* o l'altro che si addimanda arco acuto. Quest'ultimo fu in uso nell' Egitto nei primi tempi della dominazione maomettana, e in ispecial modo si vede nei monumenti del IX e X secolo.

Le colonne dei portici e delle finestre principali dell'edifizio, quando non sono di reminiscenza dell'architettura classica, offrono sempre una forma piccola di proporzioni e poco in armonia con la delicatezza degli ornati che largamente lo decorano e lo rendono leggiadro. Begli esempi di questo genere sono le fabbriche che rimangono tuttora nella Spagna, ove gli Arabi sfoggiarono lusso di arti nei palagi, nei bagni e nelle fontane. L'Alambra, l'Alcazar e la Moschea di Cordova, trasformata quest'ultima in Cattedrale, sono pur sempre, per consentimento universale, le fabbriche più importanti che si conoscano.

L' influenza dunque dell' architettura araba nelle nostre arti è stata più immaginaria che reale; e se talvolta, specialmente in Sicilia, alcune sue forme decorative somigliano a quelle delle nostre arti al medio evo, è perchè, come abbiamo già osservato dianzi, gli Arabi si servirono dei principî ch'essi trovarono nelle opere dell'antichità classica dei paesi conquistati, e quindi l'uguaglianza delle forme.

E poi quanti artisti siciliani e spagnuoli, abbracciando la religione dei nuovi dominatori, non servirono a rendere sempre più splendidi i monumenti arabi?

CAP. XVII.

I monasteri di Subiaco ebbero al medio evo non poca rinomanza, perciocchè essi ricordavano l'origine del monachismo in occidente. Su quelle terre, poco ospitali, per la rigidità del clima, Benedetto di Norcia scelse il suo primo ricovero, per darsi alla contemplazione dell' eterno ed alla preghiera.

Si fa tuttora vedere la grotta ove il grande anacoreta si ritirò a far penitenza, in compagnia d'un suo conterraneo. Per trentacinque anni egli dimorò in quei luoghi alpestri, che arricchì e rese sacri, innalzando dodici monasteri, alcuni dei quali tuttora rimangono sotto il collettivo nome di *Sacro Speco*.

Nella biblioteca del principale monastero si conserva una cronaca manoscritta col titolo *Chronicon Sublacense*. In essa si trovano non poche notizie intorno al governo di quella badia, additandosi come i monaci esercitassero l'architettura e le altre arti sorelle nell'età di mezzo.

Ma dopo che S. Benedetto si trasferì in Cassino, fondando l'Abazia più rinomata del tempo, i monasteri di Subiaco furono in parte distrutti dalle scorrerie dei Longobardi e dei Saraceni, nel VII e nell' VIII secolo.

L'abate Pietro li fece ristaurare nell'847. Più tardi si pensò soprattutto di riparare la cappella che Leone IV avea consacrato in onore di S. Silvestro, e che oggi è dedicata al beato Lorenzo. Essa anticamente chiamavasi Oratorio di S. Benedetto, perchè era posta presso la grotta abitata dal santo patriarca nei suoi primi anni di penitenza.

Dalla forma dell' arco di quest' oratorio a noi non sembra essere la primitiva costruzione, ma invece un restauro dell' XI secolo (2). Ed infatti in questo tempo, cioè nel 1053, l'abate Umberto, come riferisce il Muratori negli Annali d'Italia, incominciò la fabbrica d'uno insieme grandioso da far divenire la preesistente basilica chiesa sotterranea, perciocchè tredici anni più tardi l'abate Giovanni costruì la superiore con l'ingresso al livello della strada, e v'aggiunse un edifizio per l'abitazione dei novizii. La vista di questa chiesa e del monastero fa ricordare all'osservatore, per la sua posizione alpestre, il chiostro di Montecassino (3). Come questo, quello di Subiaco è soggetto alla violenza dei venti ed alla copia delle acque che ivi cadono nei mesi invernali; e per siffatta ragione l'arte ha dovuto dare la maggiore solidità agli edifizî. Epperò a questi si applicò, secondo il cronista locale,

(1) Il minareto fu introdotto in Damasco sotto il Califfo Walid nell'anno 710, 88 dell'egira. Vedi Herbelot, *Dictionnaire Oriental.*

(2) Vedi D'Agincourt, Arch. tav. XXXV, fig. B. n. 4.

(3) Il Montfaucon nel suo *Diarium Italicum* pag. 337 dice, parlando dell' edifizio di che ragiono: *Rupi imminet sacellum septumque lapidum;* ed il Mabillon, *Iter Italicum*, aggiunge a pag. 127, in quanto alle fabbriche erette presso la rupe: *Spatium quod in eo loco negaverat natura, ars et industria hominum dedit.*

l'arco acuto. *Curvetur arcus ut fortior*. Ed infatti dall'XI secolo, epoca dell'innalzamento di quelle fabbriche, non s'ebbe a lamentare danno veruno, nè per effetto del tempo, nè per l'azione dei tremuoti e delle nevi.

Le costruzioni dell'altro monastero dipendente dall'abbazia di Subiaco, contano la stessa antichità, e sono parimente assai ben conservate.

In origine, quando S. Benedetto innalzò la primitiva dimora ai monaci e vi edificò allato la chiesa, volle intitolarla in onore de'SS. Cosimo e Damiano; più tardi S. Onorato ne fece il restauro e la consacrazione, in ricordanza dello stesso S. Benedetto e della sorella di lui S.ª Scolastica.

Quando poi il Papa Benedetto VII fu a Subiaco nel 981, volle che fosse dedicata alla stessa S.ª Scolastica.

La presente chiesa che porta il titolo di questa santa, è quella edificata all'XI secolo, cioè nel 1053, la cui pianta architettonica si può vedere nell'opera del D'Agincourt, Tav. XXV, lettera H, e la sezione dell'intero edifizio nelle figure 1, K. L. (1). La salda costruzione di questa chiesa ha potuto sfidare i secoli, mentre altri chiostri di epoca posteriore rovinarono e più non esistono.

Nella Cronaca di Subiaco (presso Muratori, R. I. S. vol. 24) parlandosi delle opere fatte dall'Abate Giovanni, circa l'anno 1065, si dice: *Fecit ante portam monasterii arcum romano opere*.

Questo arco che stava a Santa Scolastica, ora più non si vede; non così quello del chiostro ove lavorarono i Cosmati.

Nè vi rimane traccia delle pitture dell'epoca primitiva, tranne alcune di poco valore, nella seconda grotta, che la leggenda vuole essere stata abitata dal Santo Anacoreta.

Del pari poveri di merito sono gli affreschi che ornano l'ingresso che mena alla sala detta di S. Benedetto. Quivi, a sinistra, dentro una nicchia, si vede dipinta la Vergine col Divin Figliuolo, circondato d'angioli; quest'opera è sottoscritta dall'autore: MAGISTER CONXOLVS FECIT HOC OPVS (2). A destra in altra nicchia si osserva rappresentato Innocenzo III, che porge la bolla all'Abate Giovanni IV. La data della bolla reca l'anno 1215. I dipinti della volta sono dello stesso tempo. Si vede ivi figurato l'Agnello in mezzo ai simboli dei quattro evangelisti.

Nella seconda volta, con composizione meglio aggiustata, è rappresentato S. Benedetto, cui circondano altri santi del medesimo ordine. In una terza ed ultima volta si vede il Salvatore che ha ai lati gli apostoli Pietro, Paolo, Giovanni ed Andrea, con quattro angioli, ognuno dei quali tiene uno scettro nella destra mano.

In altra parte del *Sacro Speco* si osserva, nella cappella di S. Gregorio, un dipinto che rappresenta la consacrazione di questa santa fatta da Papa Gregorio IX (1227-41).

Si fa vedere tuttora a Subiaco il ritratto di S. Francesco, eseguito da qualche benedettino dello stesso monastero, quando il Santo d'Assisi fu a visitare la badia. Egli è dipinto scalzo, coverto il capo della cocolla, e tenendo una mano al petto, e nell'altra una carta nella quale si legge PAX HVIC DOMINI, scritto con lettere verticali. Ai lati della testa si legge abbreviato il suo nome: FR̄ FRAN-CISCV.

Altri dipinti si conservano a Subiaco dei secoli XIV e XV, ma poco importano alla storia dell'arte romana al medio evo.

Le considerazioni principali, come critica, si riferiscono più alla parte architettonica, che alle pitture, le quali nell'insieme non ispirano interesse, come non è avvenuto in altri conventi di Benedettini, che tanto bene esercitarono l'arte nell'età mezzana. Ciò non pertanto Subiaco, come centro d'attività monastica a quell'epoca, va annoverata, dopo Montecassino, fra le più illustri badie, al pari della SS. Trinità di Cava, di S. Abbondio di Como e di S. Giovanni in Venere negli Abruzzi.

Questi conventi esercitavano in quel tempo grande influenza sul cammino dell'arte non solo, ma altresì delle lettere e dell'agricoltura.

Furono i benedettini che ci conservarono e fecondarono l'antica sapienza, la quale collo scorrere dei secoli penetrò nella società civile e si fece grande al cinquecento.

CAP. XVIII.

Per potere ragionevolmente stabilire giusti criterii sull'architettura romana al medio evo, è d'uopo rimontare alle basiliche edificate nei primi dieci secoli della chiesa, tuttora esistenti. Imperocchè poche di esse sono quelle che non subirono un radicale restauro con lo scorrere dei tempi. Epperò conviene ricercare qua e là le primitive forme nella pianta del tempio, nella disposizione delle finestre e negli aggiustamenti degli archi e del colonnato. In quanto al resto, e dentro e fuori della basilica, ritrovansi nuove forme e decorazioni diverse, che non sono le originarie. Le chiese venute dopo sono anch'esse non esenti di restauro.

Però restano ed in gran numero in Roma, e nelle città limitrofe, come linee architettoniche, taber-

(1) Nell'arco del chiostro di Santa Scolastica resta memoria di tre dei così detti Cosmati, marmorarii romani, dei quali avremo occasione di parlare in altro capitolo.

(2) Una tavola dello stesso artista, che un tempo si vedea nella grotta, si conserva ora, alquanto restaurata, nel chiostro. In essa sta figurato San Benedetto che da San Romano riceve il vitto. Ai lati dei Santi si vedono in più piccole dimensioni altri fatti della vita del fondatore dell'ordine.

nacoli, amboni, cattedre, ciborii e monumenti sepolcrali, che danno prova sufficiente della nuova e splendida arte sorta colà nell'età di mezzo.

Le opere da ricordare, oltre le già notate, che appartengono all'architettura risorgente, sono:

S. Bartolomeo all'Isola, del principio dell'XI secolo; S. Giovanni a Porta latina dell'XI o del XII secolo; i quattro Santi Coronati del XII; i SS. Giovanni e Paolo del secolo XII o del XIII.

Un nuovo impulso si manifesta più chiaramente nelle basiliche di S. Grisogono, 1128; di S. Maria in Trastevere, 1139; e nella trasformazione di quella di S. Lorenzo fuori le mura, 1216-1227. In queste si palesa un fare nuovo che tende sempre più a migliorare l'arte, perciocchè in essa ricomincia a vedersi l'impalcatura dritta sopra le colonne, il che dimostra un ritorno all'antico. Vanno altresì notate le arcate dei chiostri con elegante e variato magistero, come quelle di Monreale di Palermo, di S. Paolo fuori le mura di Roma, e di S. Giovanni al Laterano.

I Chiostri di S. Lorenzo fuori le mura, di S. Vincenzo alle Tre Fontane, di S.ª Sabina ed altri sono di semplice decorazione e d'età diversa e più remota.

Altre basiliche a settentrione di Roma tengono un posto speciale nell'istoria dell'arte al medio evo. Queste han potuto svolgersi liberamente senza che gli artisti avessero ricevuto influenza veruna dai modelli delle chiese cristiane antiche della capitale dei Papi. Le facciate, per ciò che ancora si vede, hanno un fare originale, e sono decorate con grandi porte d'entrata, sostenute da architravi, sopra i quali s'alzano finestroni rotondi, aventi per raggi piccole colonne, rappresentanti talvolta i segni del zodiaco.

La chiesa di S. Maria a Toscanella del 1202 offre un bello esempio di questa nuova maniera di ornare. In S. Pietro nella stessa città la facciata è modellata sopra quella di S. Maria.

Il Duomo di Narni è una basilica ad archi rotondi. Eguali sono le basiliche di S. Maria della Pensola e di S. Domenico.

Fra le opere minori ricordiamo la fontana grande di Viterbo del 1206.

A queste opere, come è noto, concorrevano, nel comporre i concetti artistici, cardinali, vescovi, chierici, monaci, non solo per ispirito d'ubbidienza, perchè lo richiedevano i canoni, ma perchè ritenevansi onorati del titolo di *Magister*. Abbiamo nell'opera nostra, sui monumenti dell'Italia meridionale, già rilevato non pochi di questi artisti, come del pari avremo qui in appresso a notare un canonico Rinaldo, vicediacono apostolico e cappellano di Papa Onorio III, nei ricordi artistici della Cattedrale d'Anagni. Così in S. Paolo fuori le mura, un abbate, Pietro di Capua, divenuto cardinale, e nell'Absidi di Santa Maria Maggiore e di S. Giovanni a Laterano due frati francescani, Iacopo Turriti e Iacopo da Camerino, dei quali avremo in appresso a ragionare per i loro stupendi musaici.

Vi fu in Roma, come nel mezzodì d'Italia, un numero d'artisti al medio evo, fuori della classe ecclesiastica: non solo i così detti Cosmati, derivativo d'un Cosma o Cosimo, che fu uno della famiglia di questi benemeriti marmorarii, ma i Ranucii, i Vasselletti, ed altri non pochi i cui nomi e le cui opere di mano in mano avremo qui a registrare.

Dove sia nata la nuova maniera del comporre il musaico dopo l'XI secolo, d'uno stile ben diverso da quello esercitato dagli artisti nei primi dieci secoli dell'era novella, con una tecnica che veniva dall'antichità classica, non vi è alcuno che ce lo assicuri. *L'opus Alexandrinum*, come da taluni è chiamato il musaico dei pavimenti e quello ancor più delicato degli amboni e dei tabernacoli, si volle erroneamente fosse originato dai bisantini, chiamati da Desiderio allorquando edificò la sua basilica di Montecassino (1). Notizia trasmessaci dalla cronaca di Leone Ostiense, e questi artefici venivano chiamati quadratarii, perchè molto adatti a comporre i pavimenti nelle chiese (2), non mai a costruire amboni e ciborii. Questo passo della cronaca fece cadere non pochi scrittori in errore, credendo i *quadratarii* gli artisti di figura e non quelli dei pavimenti, che è ben altra cosa.

La stessa cronaca ci ricorda del pari che frai Cassinesi v'erano, nel tempo dell'innalzamento della basilica, artisti peritissimi, frai quali un Leone amalfitano (3). Ed amalfitani furono i fondatori delle porte di bronzo del Duomo d'Amalfi, che viste da Desiderio, in una sua visita a quella città, « tanta » vaghezza gli misero in animo, dice il Caravita (4), che volendone altre apporre alla sua chiesa, volle » che alle amalfitane somigliassero per materia e lavoro, ed in Costantinopoli come quelle le fece get- » tare ». E l'autore fu Pantaleone, quello stesso che avea fatto le porte di S. Paolo fuori le mura di Roma.

Non solo quel magnanimo Abate fece venire molti artisti da Costantinopoli, *della colonia amalfitana* ivi esistente, per ogni genere di lavori, ma pure molti ne chiamò dalla Campania, dalle Puglie e da Amalfi medesimo. In qualunque modo e da qualunque luogo venisse questa nuova maniera di comporre i musaici, il certo è che si vide all'XI secolo prima che altrove nelle provincie meridionali d'Italia e quindi in Roma, rimanendo testimonianza di quei tempi nel Pulpito per leggere l'epistola della Cattedrale di Ravello del 1067, tuttora esistente, e nell'altro dello stesso secolo nella Chiesa di S. Giovanni in Toro della medesima città (5).

(1) Nulla si vede in oriente in siffatto genere di lavoro di quel tempo, che fra noi tanto abbonda.

(2) Il Museo di Napoli conserva due pavimenti sul fare dell'*Opus Alexandrinum*, formati di serpentino, marmo bianco, verde antico, porfido, cipollino, e poco variano nei disegni da ciò che si vede nelle chiese al medio evo. Questi pavimenti vennero uno dal palazzo di Tiberio, che un tempo esisteva nell'isola di Capri, e l'altro da Pompei. Ed è bene che lo studioso volga la mente a questi lavori, che pure non iscarseggiano negli scavi che di tempo in tempo si eseguono in Roma nelle città limitrofe, e vegga se l'origine dei musaici di nuova forma al medio evo, più che dall'oriente, non avesse luogo in Italia e per opera d'artefici nazionali.

(3) Vedi I codici e le arti a Montecassino vol. 1. pag. 275.

(4) Id. ib. pag. 191.

(5) Vedi la nostra opera: Studii sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo, vol. 1. pag. 27.

E l' influenza di questo nuovo stile nel musaico durò in Roma fino a tutto il XIV secolo. Di questo tempo sono il Tabernacolo di S. Giovanni a Laterano, ordinato da Papa Urbano V, tra il 1367 ed il 1370, e fatto terminare da Gregorio XI; ed il mausoleo del Cardinale Filippo di Alençon, costruito verso l'anno 1397, o poco dopo, nella chiesa di S.ª Maria in Trastevere.

Nel corso del presente lavoro avremo a notare non pochi artisti che lavorarono e dentro e fuori di Roma, i cui monumenti rimangono a perenne testimonianza del loro valore, nella modesta arte, come dicevasi in quei tempi, del *marmorario*.

CAP. XIX.

Tra questi buoni artefici giova dapprima ricordare quelli di Santa Maria a Castello, dei quali diedero la serie il Promis (1), il Boito (2) ed il De Rossi (3) nei loro eruditi lavori.

L' insigne tempio ebbe origine nel 1121, e ne lasciò memoria su d'un marmo il prete Guidone, Priore della novella chiesa.

Questa ha tre navate, sorrette da archi e pilastri, ed una cupola ellittica sorgeva in mezzo della basilica, caduta per vetustà nel 1819.

L' edifizio fu eretto per cura e spese non solo dei preti Giorgio e Canvino ma del pópolo di Corneto. Presso l'angolo sinistro dell'architrave della porta si legge:

IVSSIT HOC AVRARI CORNETI CONSVQVELATVS ·
SCILICET ANDREAS RANIERI JOANNES PETRVS IDEM ·

Furono questi i Consoli di Corneto che ordinarono lo splendido ornamento di mosaico che trovasi nella facciata della chiesa.

Nel grande arco della cornice che sormonta la porta, rimane memoria dell' artista ch'eseguì l'opera. Essa dice:

RANVCII PETRVS LAPIDVM NON DOGMATE MERVS
ISTVD OPVS MIRE STRVXIT QVOQVE FECIT OPIME.

Vuolsi dal Marangoni (4) e dal Promis (5) che questo *Petrus* sia quello che lavorò nell'Ambone di S. Vittorino e nell'altro d'Alba Fucense, come avremo occasione di notare in appresso.

Della patria dei Ranucii non è da por dubbio, perciocchè in una delle finestre del tempio esiste memoria scritta, che il De Rossi fedelmente riproduce, e che è quella del fratello Nicola.

NICOLAVS RANVCII MAGISTER ROMANVS FECIT HOC OPVS.

Pietro e Nicola furono fratelli ed insieme lavorarono in Santa Maria a Castello (6).

Nell' interno del tempio esiste il pavimento in musaico, l' altare, l' ambone e la gran vasca pel battesimo d'immersione. Quest'ultimo monumento, per la semplicità della forma, pare fosse appartenuto all'antica chiesa, ivi esistente prima del XII secolo, quando fu innalzata la nuova.

Sopra l'altare si vede il Ciborio, il quale si eleva con disegno elegante, composto di fini marmi, i più tolti ad antichi monumenti, come solea farsi al medio evo per arricchire le nuove costruzioni, non solo per i Ciborii, ma per gli Amboni, per i pavimenti, e per tutto quello che serviva a decorare i nuovi tempi. Il ciborio di Castello è composto secondo l'antica forma, cioè sopra quattro colonne che reggono il *tegurium*, cupola quadriforme, sostenuta, in più ordini, sopra colonnine, come si vede in quello di S. Lorenzo nell'agro Verano, eseguito già nel 1148.

Gli artefici del ciborio di S. Maria in Castello furono Giovanni e Guittone. L'epigrafe metrica sulla quale sorgeva il cupolino dice:

VIRGINIS ARA PIĒ · SIC E DECORATA MARIE.
QVE GENVIT XP̄M · TANTO SVB DP̄R SCRIPT̄V · ANNO
MILLENO CENTENO · VI · ETAGENO · OCTO SV̄P RVRSVS.
FVIT ET PRIOR OPTIMVS VRSVS · CVI XPS REGN̄V.
C̄CEDAT HABERE SV̄PNV̄ · AM.

Il Promis trascrisse i soli tre versi ed omise la parola CENTENO; quindi ha creduto essere l'opera dell'XI

(1) Vedi Notizie epigrafiche sugli artefici marmorarii romani dal X al XVI ec.
(2) Vedi opera citata pag. 123.
(3) Vedi Bullettino d'Archeologia cristiana, Serie seconda, anno sesto, pag. 110-124.
(4) Vedi Acta S. Victorini, pag. 30.
(5) Vedi opera citata pag. 11 e 12. Vedi pure dello stesso autore Antichità d'Alba Fucense, pag. 227.
(6) Questa famiglia di marmorarii romani discendenti d'un Ranucio ha, come quella di Paolo, la priorità sui Cosmati che fiorirono dalla fine del XII a tutto il XIII ed al principio del XIV secolo, dei quali ci occuperemo in appresso.

secolo, cioè del 1060, anteriore all' inalzamento della chiesa. Pertanto il De Rossi, nella sua lezione, corregge l'errore e compie l'epigrafe, togliendo così ogni contraddizione nella quale incorreva lo scrittore torinese. I nomi degli artisti si trovano incisi nel rovescio dell'epistilio:

IOHS ET GVITTO MAGISTRI HOC OPVS FECERVNT.

« Chi sono costoro? (dice il De Rossi a pag. 120 dell'opera citata) Sono anch'essi romani? ebbero
» qualche attinenza con la famiglia o con la scuola di Pietro e di Nicola *Ranucii*, che primi lavorarono
» in S. Maria in Castello? La patria romana dei maestri Giovanni e Guittone apparirà manifesta quando
» esamineremo l'ambone. La loro relazione con Pietro e Nicola *Ranucii* ci è con molta probabilità
» rivelata dai monumenti medievali dell'Italia meridionale, la cui notizia dobbiamo al ch. Salazaro. La
» cattedrale di Fondi è ricca di lavori in marmo e musaico di stile cosmatesco del secolo XII; quivi
» sul pulpito è scritto: *Tabula marmorea vitreis distincta lapillis—Doctoris studio sic est erecta Joannis*
» *Romano genito cognomine Nicolao* (1). Ecco un Giovanni figliuolo di Nicola romano, che nel secolo XII
» si vanta autore d'una *tabula marmorea vitreis distincta lapillis*, come i medesimi Cosmati vedremo poi
» vantare le opere loro *auro vitris* adorne. Il suo padre Nicola romano fu, a mio avviso, quel *Nicolaus*
» *Ranucii magister romanus* che lavorò in Corneto. Vero è che un altro visse in questi tempi: ne troviamo
» in Roma nel 1180 e forse a Sutri nel 1170 (2).

» Egli è però verosimile e conforme alla pratica di questi tempi, che i figliuoli abbiano continuato
» l'opera del genitore. Perciò stimo che Giovanni, succeduto con Guittone a Pietro e Nicola *Ranucii*
» nei lavori di S. Maria in Castello, sia il *Ioannes Nicolao romano genitus* noto per l'epigrafe di Fondi;
» e che cotesto Nicola sia il *Nicolaus Ranucii* fiorito nel 1143. L'anno 1168 ottimamente conviene ai
» lavori dei figliuoli di lui ».

La chiesa di S. Maria in Castello fu solennemente consacrata nel 1208. A quella festa intervennero dodici Vescovi della Tuscia, invitati dai Cornetani. La data che trovasi nell'ambone, che fu fatto pel nuovo tempio, ci rivela essere stata la chiesa consacrata un anno dopo. Essa dice: IN NOMINE DOMINI AMEN ANNO DOMINI MCCVIII INDICTIONE XI MENSE AVGVSTO TEMPORE DOMINI INNOCENTII PAPAE III EGO ANGELVS PRIOR HVIVS ECCLESIAE HOC OPVS NITIDVM AVRO ET MARMORE DIVERSO FIERI FECI PER MANVS MAGISTRI IOANNIS GUITTONIS CIVIS ROMANI. Quanto a quest'ultimo artista Giovanni, per la somiglianza dello stile, il Promis attribuisce l'ambone di che ragiono allo stesso Giovanni che eseguì quello d'Alba Fucense negli Abruzzi, nella cui iscrizione è detto: IOANNES CIVIS ROMANUS, aggiungendoglisi per collega ANDREAS MAGISTER ROMANUS.

Il pavimento della nuova chiesa pare al De Rossi che l' abbiano eseguito i medesimi artisti romani, mentre il Promis ed il Boito lo vogliono fatto da un *Massarius Donnaincasa*, il cui nome si legge su la fascia che cinge un disco di porfido presso l' altare maggiore. Anche gli egregi scrittori sopra indicati, in questa iscrizione, presero abbaglio, dice il sullodato De Rossi; perciocchè in una seconda epigrafe che trovasi nello scalino che scende dalla nave maggiore alla minore, si leggono i nomi di *Jacconus et Trastollanza*, con l'aggiunta di HOC OPUS FIERI FECERUNT. Sicchè invece di leggere su questi marmi i nomi degli artisti, non bisogna altro ravvisarvi che quelli di coloro che contribuirono alle spese dell'opera, ai quali vanno aggiunti MELDINA ANGELI; RAINERIUS ALONIS: altri nomi saranno periti, rimanendone solo le tracce.

La chiesa di S. Maria in Castello va con attenzione esaminata e studiata nei suoi rari monumenti, che ricordano tante memorie del tempo in cui furono eseguite quelle opere di tessellatura, e nei quali si rivela altresì un periodo storico importante delle arti romane al medio evo.

CAP. XX.

Mentre i predetti artisti operavano in Roma e nelle città circostanti, altri marmorai della stessa patria davano prova del loro ingegno e del loro valore nelle provincie del mezzodì d' Italia.

Durante il tempo dei nostri pellegrinaggi artistici, quando preparavamo gli studii sui monumenti dell'Italia meridionale, ci siamo imbattuti in non pochi artefici romani. Il primo fu da noi scoperto sul Pulpito di Fondi, come ha notato il De Rossi (3) e con soda critica commentato.

Vi fu pure in S. Vittorino, presso Aquila, ove un dì sorgeva la città d'Amiterno, nell'ambone che ora più non esiste, un altro artista romano, un Pietro Amabile, lo stesso, probabilmente, che lavorò nella Cattedrale di Rieti. L' iscrizione di questo Pulpito, che i patrii scrittori riportano (4), dice: ANNO DOMINI MCXCVII · MAGISTER PETRVS AMABILE HOC OPVS · FECIT · TEMP · RAINALD · NICOL · IIV . ECCL · ARCHIPRESBYTER. Lo stesso Arciprete quattro anni dopo fece ristaurare la chiesa dalla parte orientale, e chiamò a tal uopo un artefice Guglielmo, la cui patria non è indicata, ma che noi crediamo romano. Ecco l'epigrafe: ANNO DOMINI MCCI, RESIDENTE IN ECCLESIA REATINA EPISCOPO ADINVLFO · MAINALDO NICOLAO, ARCHIPRESBITER H · ECCLES · HOC OPVS FIERI FECIT, Q. MAGISTER W. (Guglielmus) FABRICAVIT.

(1) » Vedi Salazaro, Monum. dell'Italia meridionale, parte prima, pag. 64.
(2) » Vedi pure Promis, l. c. p. 7. 10.
(3) Dopo la nostra pubblicazione il Ch. De Rossi notò e commentò l'esistenza di quest'artista nel suo Bullettino d'Archeologia Cristiana.
(4) Vedi presso Muratori, *Antiquit. Italicae medii aevi*, tom. VI, pag. 503.

Uno scultore Nicolao figlio d'Angelo, che si legge sull'altare maggiore della Cattedrale di Sutri, a noi pare sia il medesimo che trovasi menzionato nell' iscrizione del Ciborio di S. Lorenzo e nella colonna del cereo pasquale in S. Paolo fuori le mura di Roma, come a suo luogo avremo occasione di riferire. Riportiamo qui intanto l' epigrafe di Sutri come la troviamo nell' Ughelli (Italia sacra , tom. 1, pag. 1275) e nel Promis (Notizie epigrafiche degli artefici marmorarii romani dal X al XV secolo , pag. 10) : i quali narrano essere quest'opera di Nicolao e del figlio suo dell'anno 1170 , ai tempi del Vescovo Adalberto. Essa dice:

HOC OPVS FECIT NICOLAVS ET EIVS FILIVS ANNO INCAR · MCLXX.
FACTVM EST HOC OPVS · A · VEN · VIRO · ADALBERTO EPISCOPO.

Nella stessa pagina il Promis riporta altra iscrizione che riguarda altro lavoro di questo artista romano, cioè la Confessione della chiesa di S. Bartolommeo all' isola Tiberina in Roma, e lo vede con altro compagno che eseguì le colonne ed i capitelli:

NICOLAVS DE ANGELO FECIT HOC OPVS, IACOBVS LAVRENTII FECIT
HAS XIX COLVMNAS CVM CAPITELLIS SVIS.

Il Promis dice a pag. 11, non trovare il figlio di Nicola, che noi invece abbiamo scoverto nella vecchia Cattedrale di Fondi, cioè Giovanni; in questo modo può stabilirsi intiera la genealogia dei figli di Paolo mentovati in S. Lorenzo fuori le mura di Roma.

Anche romani furono gli artisti che operarono l' ambone meraviglioso , il più bello ed il più conservato che trovasi negli Abruzzi , cioè quello di Alba Fucense , e che ha molta somiglianza con quello di Santa Maria a Cosmodin in Roma e con quello di S. Lorenzo fuori le mura.

Oltre l'ambone, resta ad Alba, anche in musaico, la divisione delle navate della chiesa col coro, sostenute da otto colonnette a spira. Nelle due epigrafe che ivi sono si legge:

CIVIS ROMAN DOCTISSIMVS ARTE IOHS
CVI COLLEGA BONVS ANDREAS DETVLIT HONVS
HNC OPVS EXELSVM (sic) STRAVSSERVNT (sic) MENTE PERITI
NOBILIS ET PRVDENS ODERISIVS ARFVIT (sic) ABAS.

In quella della divisione: ANDREAS MAGISTER ROMANVS FECIT HOC OPVS ABAS ODERISIVS FIERI MAGISTER GVALTERIVS CVM MORONTO ET PETRVS FECIT HOC OPVS (1).

A questi dotti artisti probabilmente va unito altro *dottissimo* marmoraio, il cui nome abbiamo avuto la ventura di pubblicare pei primi, e la cui opera per un lungo scorrere di anni attirò l'ammirazione dell'osservatore. Intendo parlare del Chiostro di Morreale, la cui provenienza fu in ogni tempo ritenuta ora araba, ora bizantina, ed ora sicula normanna, mentre oggi è provato dal nome dell'artefice essere, se non di scuola romana, certo d'origine italiana. L'epigrafe da poco rinvenuta sopra uno dei capitelli che decorano il monumento dice :

EGO ROMANVS FILIVS COSTANTINI MARMORARIVS (2).

Questo documento venuto ormai in luce , fa tacere la critica dibattuta dal Lello , dal Serradifalco , dal Di Marzo , e da quanti si occuparono della basilica di Morreale. A nessuno di costoro venne mai in pensiero che quella stupenda opera d' arte fosse indigena e d'artista nazionale, perciocchè non seppero mai che nelle provincie del continente prossime alla Sicilia, ed in Roma, abbondavano simili lavori a musaico.

Il Ch. Camillo Boito nella sua lodata opera , da noi innanzi citata , a pagina 113, con giusta critica dice: « L'architettura del medio evo in Sicilia, benchè nata e cresciuta e fiorita sotto i re » Normanni ed in gran parte per opera loro, è architettura *siciliana*. Se i Bisantini non poterono ca- » varne nulla; se gli Arabi non poterono imitarla; se i popoli del settentrione non ne tolsero il loro » stile , che non istà unicamente nell' arco a sesto acuto, ma in un sistema intiero, il quale comin- » ciava a svolgersi quando i monumenti siciliani non erano ancora compiuti ; se d' altro canto l' in- » fluenza de' popoli dominatori sull' isola non si può punto negare ; è non pertanto verissimo che » l'arte di Sicilia fu creata in Sicilia, che è intiera e una, che non imita questa o quell'arte straniera, » che simboleggia meravigliosamente la vivace fantasia, l'alto ingegno, l'indole, il costume, la storia » tutta del popolo siciliano. Niun' arte è più originale ; niuna più nazionale. »

Degli artefici romani che lavorarono ad Alba si trovano alcuni nella Cattedrale di Rieti, non come scultori o decoratori, ma come semplici architetti.

(1) Il Promis nell'opera, a pag. 13, crede che *Gualtieri e Moronto* fossero Abruzzesi , non trovando di essi memoria. In quanto al Pietro che trova nella stessa iscrizione, dice essere il medesimo mentovato nell' ambone di S. Vittorino e in quello d'Alba Fucense.

(2) Vedi Studi sui monumenti dell' Italia meridionale dal IV al XIII secolo, Vol. 2. Capitolo Chiostro di Morreale.

Una lapide tuttora ivi esistente dà l'epoca della fondazione della chiesa, che fu nel 1109. Il campanile, di ragguardevole altezza, fu inalzato nel 1252, nell'angolo interno del portico.

L' iscrizione appostavi trovasi nell'Ughelli (come tutte le altre di Rieti), e l' ultimo verso dice:

PETRVS · ET · ANDREAS · HENRICVS · SV̄TQ · MAḠRI.

Il maestro Pietro, che qui leggesi, può essere lo stesso che trovasi ad Alba: quanto all'Enrico, non esiste altra notizia. Andrea si trova nuovamente, trenta anni dopo, nella fabbrica dell'Episcopio della medesima città, in un'iscrizione posta all'angolo della Cattedrale, alquanto mal conservata, che dice:

IN NOMINE DOMINI AMEN ANNO MCCLXXXIII ·
EX QVO PREFVERAT MARTINVS QV̄TVS IN VRBE.
AC ORBIS TVRBE TERTIVS ANNVS ERAT.
PRESVLIS INCEPTVM FVIT CVM TEMPORE PETRI.
CRESCAT IN EFFECTVM FACTOR ADOPTIO METRI.
CONSILIO SANI GVILLELMI FEDVS INITVR.
TVM PISANI SIC OPVS INCIPITVR.
ANDREAS OPERI PREFECTVS MENTE PERITVS.
HOC STVDIO FIERI FECIT ET ARTE CITVS.

Come si vede, la data corrisponde all' anno 1283, III del Pontificato di Martino IV, eletto nel 1281.

» E soprattutto degna di considerazione la chiusa della lapide (dice il Promis a pag. 14 dell'o-
» pera citata) e principalmente l'antipenultimo verso:

TVM PISANI SIC OPVS INCIPITVR.

» Viene con ciò a manifestarsi, che Andrea non fu l'autore dell'Episcopio, ma solo direttore della
» costruzione: *operi praefectus*. Da questa lapide si può forse ricavar lumi per conoscere una nuova
» opera d'uno dei due Pisani (d'origine pugliese!), Nicola o Giovanni, non menzionata dai loro bio-
» grafi. Per venire in tal opinione, fa d' uopo prima di tutto riflettere, che Rieti, città solo quattro
» miglia distante dal regno di Napoli, era in quei tempi frequentatissima da coloro che da Roma por-
» tavansi alla capitale del regno, i quali anteponevano quasi sempre il tragitto per la via Salaria, od
» anche per la Valeria, a quella per l' Appia e la Latina. Ciò noto precisamente, poichè narra Va-
» sari (1) essere stato da Carlo I d'Angiò chiamato dopo il 1267 Nicola da Pisa ad edificare un con-
» vento ed una chiesa nel sito dov'egli avea riportata la vittoria di Tagliacozzo (2). Dista questo punto
» una giornata di cammino da Rieti. Con maggior probabilità potrebbesi però ascrivere al suo figlio Gio-
» vanni (anche noi pensiamo lo stesso per lo stile dei lavori superstiti) il quale chiamato da Carlo,
» andò in Napoli appunto l' anno 1283, in cui diessi principio all' Episcopato di Rieti ».

» Ed infine dell' importante lavoro, l'autore conchiude:

» Le sin qui riportate iscrizioni ci dànno un novero di artefici, che in quei remoti secoli non
» solo impedirono che le arti maggiormente decadessero, ma benanche le avvivarono di nuova luce,
» imprimendo nelle loro figure maggior vivezza ed espressione, negli ornati e musaici tessellati una
» vistosità meravigliosa, e negli edifici, togliendo quanto prima v' era di tozzo, fecero subentrare un
» gusto di ornare e di alleggerire le varie parti, che fruttò quindi il leggiadrissimo stile del secolo
» decimoquinto ».

CAP. XXI.

Agli artefici romani, notati fin qui, vanno aggiunti i così detti Cosmati, che se non furono i primi certo si mostrarono i più valorosi.

Troviamo anzi tutti Lorenzo, con suo figlio Jacopo, nei lavori della porta d'ingresso della Cattedrale di Civita Castellana, ove si legge la seguente iscrizione:

LAVRENTIVS CVM IACOPO FILIO SVO MAGISTRI DOCTISSIMI ROMANI HOC OPVS FECERVNT

A Lorenzo si appropria l' epigrafe nell' Ambone di S. Maria Arà Coeli, riportata nel modo che

(1) « In Nicola e Giovanni Pisani ».

(2) « Le vestigia di questo monastero e chiesa, ch'era ufficiata dai templari (vedi Corsignani, *Regia Marsicana*, *lib.* 1. *II.* Phaebonio, *Hist. Marsorum*, » *pag. 167*), riconosconsi dopo Scurcola, sessanta miglia da Roma, nell'angolo tra la via Valeria ed il fiume Salto. Nicola v' impiegò quantità di materiali tratti » dalla vicina Alba: ora però trovasi ridotto ad un ammasso di macerie ed affatto spoglio d'ogni cosa pregiata ».

Avendo noi osservate le rovine dell'antico tempio e convento, abbiamo trovato che una delle porte laterali, ed alcune finestre della chiesa angioina, sono state trasportate ed allogate nella nuova Cattedrale di Scurcola. Sì la porta come le finestre sono ad arco acuto e di non molto pregevole lavoro.

segue da Monsignore *Barbier di Montault*: LAVRENCIVS CVM IACOPO FILIO SVO VIVS (sic) OPERIS MAGISTER FVIT.

In altra epigrafe viene ricordato Iacopo, figlio di Lorenzo, in S. Alessio sull'Aventino, ove egli eseguì 19 colonne ornate di musaici, due dei quali si osservano tuttora presso la sedia vescovile con la seguente leggenda:

† IACOBVS LAVRENTII FECIT HAS DECEM ET NOVEM COLVMPNAS
CVM CAPITELLIS SVIS (1).

Lo stesso Iacopo, nel settimo anno del pontificato d'Innocenzo III, cioè nel 1205, lavorò la porta della basilica di San Saba in Roma, rimanendone la seguente testimonianza:

† AD HONOREM DOMINI NOSTRI IHV XPI · ANNO VII PONTIFICATVS.
DOMINI INNOCENTII III. PP. HOC OPVS DOMINO IOHANNE ABATE
IVBENTE FACTVM EST PER MANVS MAGISTRI IACOBI.

Nel chiostro di S. Scolastica in Subiaco si trova altra memoria di questo artista nel seguente scritto:

† MAGISTER IACOBVS ROMAN · FECIT HOC OP.

Nella porta piccola a sinistra del Duomo di Civita Castellana, sull'architrave, si legge in lettere abbreviate: MAGISTER IACOBVS MONVMENTVM FECIT. † RAINERIVS PETRI RODVLFI FIERI FECIT.

Nel portico della stessa Cattedrale di Civita Castellana, che è una delle opere più notevoli della famiglia dei Cosmati, troviamo sulla fascia del cornicione, in musaico dorato, la seguente epigrafe:

† MAGISTER IACOBVS CIVIS ROMANVS CVM COSMA FILIO SVO FECIT
HOC OPVS · A · DNI · MCCX.

Già Iacopo al 1210 non lavorava più col padre, ma invece avea educato il figlio, quel Cosma, la cui arte, progredita con lui, prese il nome dal casato di quella dinastia di marmorarii, che tanto influì al risorgimento delle belle arti in Roma e nelle città limitrofe.

Troviamo ricordato un'ultima volta Iacopo sull'architrave della porta dei Trinitarii a San Tommaso in Formis in Roma, nel seguente modo: MAGISTER IACOBVS CVM FILIO SVO COSMATO FECIT HOC OPVS.

Cosimo lavorò molto nella Cattedrale di Anagni: oltre i lavori di fabbrica, fece il pavimento a musaico di vario ed elegante disegno. Questa importante opera tessellare fu eseguita ai tempi che Alberto era vescovo, dopo l'anno 1224, e con le liberalità d'altro artista, cioè del canonico Rainaldo, come già abbiamo accennato di sopra, vicediacono apostolico e cappellano di papa Onorio III. Ciò si rileva dalla seguente iscrizione:

† DNS ALBERTVS VENERABILIS AN
AGÑIN EPS FECIT HOC FIERI PA
VIMEMTV PRO ILLO COSTRVENDO MA
GISTER RAINALDVS ANAGNIN
CANONICVS DNI ONORII. III. PP.
SVBDIACON ET CAPELLAN. C.
OBOLOS AVREOS EROGAVIT
MAGIST COSMAS HOC OP FECIT.

Cosimo, insieme coi figli, eseguì il pavimento a musaico nella cripta l'anno 1231. Sul gradino dell'altare trovasi l'iscrizione logora dal tempo, che dice: MAGISTER COSMAS CIVIS ROMANVS CVM FILII SVI LVCA ET IACOBO HOC OPVS FECIT (2).

(1) Questi due artisti lavorarono del pari nell'antica basilica Vaticana, costruendo un ambone, distrutto quando fu riedificato il presente tempio di S. Pietro. Pietro Sabino riporta la notizia nella sua raccolta epigrafica, ritrovata in Venezia dal Ch. De Rossi, e pubblicata nel Bull. d'Archeologia Crist. nell'anno 1875 pag. 127. Ripetiamo l'iscrizione qui appresso:

HOC OPVS EX AVRO VITRIS LAVRENTIVS EGIT
CVM JACOBO NATO SCVLPSIT SIMVL ATQVE PEREGIT.

(2) Il Gualdi, *Codic. Vatic.* 8252, p. 1. fol. 182, dice d'aver letto nella Chiesa di S. Giovanni e Paolo, alla base delle colonne del Ciborio, verso la nave maggiore, la seguente epigrafe riguardante il lavoro di Cosimo, non notata da altro scrittore:

MAGISTER COSMAS FECIT HOC OPVS.

Nello stesso anno 1231, rinnovandosi da maestro Cosimo l'altare nella cripta di S. Magno, nella cattedrale di Anagni, si scoprì il corpo del santo entro un pilone di marmo. Queste notizie si rilevano da un'epigrafe posta sulla parete orientale della cripta, il cui principio è il seguente:

ANNO · DNI · M · CC · XXX · I · XI · DIE · EXEVNTE · APRILI
PONT · DNI · GG (Gregorii) VIII · PP · ANN · EI · V · VEN · ALBERTO
EPO · RESIDENTE · I · ECC · ANAG · PER · MAN · MAGRI · COS
ME · CIVIS · ROMANI · FVIT · AMOTV · ALTARE......

Nel chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco troviamo altri lavori dei predetti tre artisti, cioè Cosimo co' figli Luca e Jacopo, che lavorarono più tardi, quando era abate Lando, il quale fu per più anni superiore di quel cenobio. Il d'Agincourt riferisce questa opera all'anno 1235, e la Cronica di Subiaco ricorda Lando come abate fino al 1260.

La iscrizione senza data, che trovasi sull'archivolto, è la seguente:

COSMAS · ET . FILII · LVC · ET · IAC . ALT · ROMANI · CIVES
IN · MARMORIS · ARTE · PERITI · HOC · OPVS · EXPLERVT · ABBIS · TPE · LANDI

Nicolò III fece anche rinnovare, nel 1277, la Cappella *Sancta Sanctorum* posta presso la basilica di S. Giovanni a Laterano. Rimane di questo lavoro la seguente epigrafe:

MAGISTER · COSMATVS · FECIT · HOC · OPVS

Jacopo, già inoltrato negli anni, trovasi architetto del Duomo di Orvieto, del quale faremo particolare illustrazione (1).

Un altro de' Cosmati fu Adeodato; ed il Crescimbeni, nella sua storia della basilica di S. Maria in Cosmodin, ricorda di avere egli stesso copiato la iscrizione sul pavimento della chiesa di S. Jacopo alla Longara. Eccola:

DEODATVS · FILIVS · COSMATI · ET · IACOBVS · FECERVT · HOC · OPVS

In S. Giovanni a Laterano, si osserva tuttora, nel chiostro, il frontespizio frammentato del ciborio, che altra volta vedevasi nella chiesa, dal quale si rileva che l'opera fu ordinata da Adeodato dalla famiglia Colonna, di cui trovasi quivi lo stemma. Negli angoli della cuspide si legge:

MAGISTER · DEODATO · FECIT . HOC · OPVS

Deodato eseguì un altro ciborio in S. Maria in Cosmodin, per cura del cardinale Francesco Gaetani, nipote di Bonifazio VIII, il quale lo fece diacono di quella basilica. L'iscrizione è semplice:

DEODATO · ME · FECIT

Nella cappella gentilizia della famiglia Capizucchi trovasi una lapida che nota un altro lavoro di Adeodato, cioè un tabernacolo quadrato, distrutto nella ricostruzione del tempio al secolo XVII. In una moderna iscrizione si fa menzione di quella antica, che dice:

HOC · OPVS · FECIT · MAGISTER . DEODATVS

Del Cosmato Adeodato non si ha data precisa, nè si conosce in quale anno abbia eseguito i suoi lavori, nè egli ricordò mai il nome del padre (2).

Giovanni, che fu un altro artista di quella famiglia, lavorò sempre solo, e non tralasciò di aggiungere al suo nome quello del genitore. Il sepolcro del vescovo Guglielmo Durante, morto in Roma nel 1296, che si vede in Santa Maria sopra Minerva, è opera di Giovanni. Sull' urna si legge:

(1) Il della Valle asserisce che Jacopo lavorava alla Cattedrale di Orvieto nel 1293, ma senza appoggiare la sua affermazione con qualche documento.

(2) Si volle attribuire a questo Adeodato la iscrizione che trovasi al disopra dell' architrave del Duomo di Teramo, che leggemmo altra volta, la quale dice: ANNO DOMINI MCCCXXXII HOC OPVS FACTVM FVIT. MAGISTER DEODATVS DE VRBE FECIT HOC OPVS. A noi non pare che questo Adeodato sia lo stesso della famiglia dei Cosmati ma invece un altro artista romano (DE VRBE) del medesimo nome. D' altra parte, oltre l' epigrafe che indica l' artefice, nulla è rimasto della originaria fabbrica si nell' interno come nell' esterno, perciocchè l'attual Cattedrale, che abbiamo visitata, è opera del secolo XVII. Di questi artisti romani detti Cosmati, scrissero non pochi. Citiamo, a titolo d' onore, i più chiari, come il d'Agincourt, il Cicognara, il Witte, il Promis, il Barbier de Montault, il Didron, il Gregorovius, il de Reumont, il de Rossi, ed il Boito. Questi due ultimi, a noi più vicini, le cui ricerche ci son parute più esatte, abbiamo preso a guida nei nostri studi e nelle nostre osservazioni sopra la scuola fondata da Lorenzo, e seguita o migliorata dai suoi figliuoli ed eredi, frai quali vi era un *Cosimo*, come abbiamo già detto di sopra, e perciò fu detta l'arte Cosmatesca.

HOC · EST · SEPVLCRVM · DNI · GVILIELMI · DVRATI · EPI · MIMATENSIS · ORD · PRAED
† IOHS · FILIVS · MAGRI · COSMATI · FECIT · HOC · OPVS —

In S. Maria Maggiore lo stesso artista eseguì il mausoleo di Consalvo, creato Cardinale e Vescovo da Papa Bonifazio VIII; su di un'urna è scritto:

† HOC · OPVS . FECIT · IOHES · (filius) · MAGRI · COSME · CIVIS · ROMANVS

Un'ultima opera di Giovanni è nella basilica di Santa Balbiana ossia il sepolcro del diacono Stefano de' Surdi, cappellano del Papa. L'iscrizione dice:

† IOHS · FILIVS · MAGRI · COSMATI · FECIT · HOC · OPVS · MCCCIII.

Dopo questa data non si conoscono altri Cosmati, e l'arte probabilmente, in quanto ai musaici, passò da costoro alle mani di Pietro Cavallini, del quale avremo occasione di occuparci in seguito con speciale capitolo.

E pregio di questi studi riportare qui la genealogia degli artisti detti Cosmati, come la troviamo ordinata nell'importante opera del ch. Boito, già più volte citata, aggiungendo con un asterisco altri lavori de' medesimi Cosmati, la cui notizia è frutto dei nostri studi.

Il primo di questi artefici fu Lorenzo
quindi Jacopo e Cosimo

Le opere di costoro appartengono allo spazio che corre dall'anno 1205 al 1277.

Fiorirono insieme e dopo i sopradetti

Luca	Jacopo	Adeodato	Giovanni
(1231-1235)	(1231, 1235, 1293)	(1294)	(1296, 1313).

A compimento di queste notizie, giova riportare l'elenco delle opere di questi sette artefici romani che tanto contribuirono al risorgimento delle Belle Arti.

Lorenzo

Facciata di Santa Maria in Falleri, col figlio Jacopo;
Facciata di Santa Maria in Civita Castellana, col figlio;
Ambone di Santa Maria in *Ara Coeli*, a Roma, col figlio;
* Ambone eseguito col figlio Jacopo, nell'antica basilica Vaticana.

Jacopo

Facciata di Santa Maria in Falleri, col padre;
Facciata del Duomo in Civita Castellana, col padre;
Ambone di Santa Maria in *Ara Coeli*, a Roma, col padre;
* Ambone nell'antica Basilica Vaticana, col padre;
Porta minore nella facciata del Duomo in Civita Castellana, solo;
Colonna a Sant'Alessio sull'Aventino in Roma, solo;
Chiesa di Santa Scolastica in Subiaco, solo;
Portico del Duomo di Civita Castellana, anno 1210, col figlio Cosimo;
Porta accanto a San Tommaso *in Formis* a Roma, col figlio.

Cosimo

Portico del Duomo in Civita Castellana, anno 1210, col padre;
Porta accanto a San Tommaso *in Formis* a Roma, col padre;
Pavimento ed altre opere nella Cattedrale di Anagni, circa gli anni 1224-1231, solo;
Pavimento ed altre opere nella detta Cattedrale, circa l'anno 1231, coi figli Luca e Jacopo;
Chiostro di Santa Scolastica in Subiaco, circa l'anno 1235, co' figli Luca e Jacopo;
Cappella *Sancta Sanctorum* alla Scala Santa in Roma, anno 1277, solo;
* Nella Chiesa di San Giovanni e Paolo, solo.

Luca

Pavimento della cripta nella Cattedrale di Anagni, circa l'anno 1231, col padre e col fratello Jacopo;
Chiostro di Santa Scolastica in Subiaco, circa l'anno 1235, col padre e col fratello Jacopo.

Jacopo

Pavimento della cripta nella Cattedrale di Anagni, circa l'anno 1231, col padre e col fratello Luca;
Chiostro di Santa Scolastica in Subiaco, circa l'anno 1235, col padre e col fratello Luca;
Pavimento di San Jacopo alla Longara in Roma, col fratello Adeodato;
Opere nel Duomo di Orvieto, anno 1293, solo.

Adeodato

Pavimento di San Jacopo alla Longara in Roma, col fratello Jacopo;
Ciborio di San Giovanni in Laterano a Roma, solo;
Ciborio in Santa Maria in Cosmodin a Roma, circa l'anno 1294, solo;
Tabernacolo nella Cappella Capizucchi a Roma, solo.

Giovanni

Sepolcro in Santa Maria sopra Minerva, a Roma, circa l'anno 1296, solo;
Sepolcro in Santa Maria Maggiore a Roma, solo;
Sepolcro in Santa Balbina a Roma, anno 1303, solo.

CAP. XXII.

Contemporaneamente ai Cosmati fioriva in Roma altro valente artista per nome Pietro Cavallini, del quale si dissero molte cose dagli scrittori d'arte che la moderna critica quasi tutte rigetta perchè contrarie alla verità storica.

Giorgio Vasari pel primo afferma, parlando di Pietro Cavallini, nella sua opera sulle vite dei pittori, scultori ed architetti, che nacque in quei tempi in cui Giotto, *avendo, si può dire, ritornato in vita la pittura, teneva fra i pittori in Italia il principato.* Poi nota i dipinti eseguiti da Pietro in Aracoeli, in Santa Maria a Trastevere, i musaici di questa chiesa, gli affreschi di S. Crisogono, di S. Francesco a Ripa e di S. Paolo fuori le mura di Roma.

Scrisse pure il Vasari d'avere il Cavallini operato altre pitture a Firenze, ad Assisi e ad Orvieto. Egli vuole che quando Giotto fu in Roma, nel 1298, per eseguire la Navicella nell'antica Basilica di S. Pietro, ebbe l'artista romano per suo ajuto. Finalmente, non avendo potuto, l'autore delle Vite, dire quando Pietro Cavallini nacque, per mancanza di documenti, affermò invece, con molta disinvoltura, essere morto di anni 85 in Roma, e che era fiorito in arte nel 1364 (1).

Il Baldinucci, il Lanzi e quanti seguirono il Vasari, quasi tutti ripetono le stesse cose. Però ad onor del vero, il ch. Gaetano Milanesi, nella ristampa che al presente fa dell'opera di Giorgio Vasari, osserva con soda critica, che « la diversità delle note cronologiche tra l'una e l'altra edizione che » quando a quando s'incontra nel Vasari, è argomento dell'incertezza e non autenticità delle note sopra » le quali egli spesso dovea lavorare. La vita di Cavallini, poi, è una di quelle dove la mancanza » d'ogni documento e d'ogni altra prova autorevole dà molto da dubitare della verità delle cose » raccontate; e farebbe vana fatica chi si ponesse a rischiarare i dubbî e sciogliere le difficoltà che » essa presenta (2) ».

Or noi con l'appoggio d'autentici documenti, crediamo poter dare molti lumi sulla vita e sulle opere di Pietro Cavallini, e mostrare sotto quale influenza d'altri artisti contemporanei egli visse nella sua Roma.

Da ciò che sarà detto in appresso, Pietro lavorò ai tempi dei così detti Cosmati, famiglia d'artefici marmorai romani, i quali molto illustrarono la loro patria con opere grandiose e variate, come il lettore ha potuto rilevare nel precedente capitolo.

Di questi Cosmati il Vasari non fece motto nella sua storia, nè di molti altri artefici che li precedettero, come i figli di Paolo, i Ranucci, i Vassalletti ecc. ecc. o li seguirono, dei quali vanno notati principalmente Jacopo Turriti, Jacopo Camerino e Pietro Russuti, che tanto alla fine del XIII. secolo operarono nella Basilica di Santa Maria Maggiore ed in quella di S. Giovanni a Laterano; lasciando così credere che Giotto fosse il primo e solo che desse vita all'arte, sotto la guida di Cimabue (3).

In questo modo l'Aretino poteva giustificare quanto avea detto nella vita di Cimabue stesso, cioè « che era spento affatto tutto il numero degli artefici, quando, come Dio volle, nacque nella città di « Fiorenza l'anno 1240, per dare i primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue ». Con questa credenza il Vasari non vide o *non volle vedere*, in fatto d'arte, nulla prima di quel tempo,

(1) Giova notare che nella prima edizione dell'opera, Vasari avea scritto che Cavallini morì a 75 anni, e che le sue pitture furono fatte nel 1344!
(2) Vedi opere di Giorgio Vasari. Le Vite, vol. 1°, pag. 543 in nota. Edizione del Milanesi, Firenze 1878.
(3) Vasari parlando del Turriti romano, lo confonde col *Jacopo da Turrita toscano*, che visse in altro tempo, ed ebbe altro stile in arte.

e lasciò probabilmente senza ricerche e senza studî, la più bella ed operosa parte d'Italia. Intendiamo parlare delle provincie romane e di quelle del mezzodì della penisola, le quali al Medio Evo, un pò inoltrato, ebbero tanta parte non solo per le arti belle, ma eziandio per ogni ramo del sapere.

Pietro Cavallini adunque, per lo scrittore di Arezzo, ebbe vita quando Giotto era già innanzi nell'arte. Ma il documento che qui appresso trascriviamo, ci dice invece che Pietro doveva aver fama di valente artefice, nella sua terra natia, quando fu chiamato in Londra a costruire in marmi colorati, nella Badia di Westminster, la tomba, che tuttora si vede, d'Eduardo il Confessore, e la Cappella, nel 1270, cioè sei anni prima della nascita di Giotto! Diamo intanto l'epigrafe che stava sotto l'arco della Cappella stessa.

ANNO MILLENO DOMINI CVM SEXAGENO
ET BIS CENTENO CVM COMPLETO QVASI DENO
HOC OPVS EST FACTVM QVOD PETRVS DVXIT IN ACTVM
ROMANVS CIVIS HOMO CAVSAM NOSCERE SI VIS
REX FVIT ENRICVS SANCTI PRESENTIS AMICVS

Fra i moltisssimi scrittori che parlano del monumento di cui ragiono, noto i signori Neale e Brayley, che scrissero la storia delle antichità dell'Abbazia di S. Pietro di Westminster, in due volumi in folio. Essi affermano che l'artista, menzionato in questa iscrizione, è Pietro Cavallini, condotto in Londra dall'abate Ware, nel primo o secondo suo viaggio in Roma, verso gli ultimi tempi del Regno di Enrico III (1).

Possibilmente Pietro Cavallini potea avere un trenta anni quando terminò la sua opera in Westminster; perciocchè avremo anche qui in nota a registrare altro documento del nostro Grande Archivio di Stato, che è il contratto ch'egli fece con Carlo II. d'Angiò, col quale si stabilisce che per i suoi lavori da eseguire in Napoli, avrebbe ogni anno 30 once d'oro, e due per la casa da servire a lui e alla sua famiglia (2). La data di questa pergamena è, come si vede, del 1308, quando appunto la Regina Maria, moglie di Carlo, ricostruiva il Chiostro e decorava di pitture la chiesa di Donna Regina. Ma di ciò faremo oggetto di appositi Capitoli, in seguito, quando illustreremo le pitture di Pietro Cavallini fatte in Roma vicine a quelle che si trovano nel su indicato monastero ancora superstite, che a nostro modo di vedere, somigliano per forma o per fattura.

Dopo questa data non vi è documento sopra Cavallini che indichi l'anno della sua morte; solo si conosce l'epitaffio esistente su marmo nella basilica di S. Paolo fuori le mura di Roma, ove fu sepolto onorevolmente.

Esso dice: QVANTVM ROMANAE PETRVS DECVS ADDIDIT VRBI PICTVRA TANTVM DAT DECVS IPSE POLO (3).

Giova anche ricordare i musaici che il Vasari dice avere il Cavallini operato in Santa Maria a Trastevere, senza stabilire una data, per quindi potere affermare ch'essi furono lavorati dopo che Pietro uscì dalla scuola di Giotto, al tempo che questi venne in Roma nel 1208 per i lavori di S. Pietro in Vaticano; aggiungendo, i commentatori del Vasari, che poi per ordine di Bonifazio VIII, decorò i portici di S. Giovanni a Laterano d'interessanti pitture, nel 1300.

E pure tutti gli scrittori d'arte conoscono, che i musaici di Santa Maria a Trastevere furono condotti a termine nel 1290, cioè otto anni prima della venuta di Giotto nell'eterna città, e furono eseguiti quei lavori, che tuttora s'ammirano, per commissione di Bartolo Stefaneschi, il quale è ivi figurato in ginocchio in atto di pregare dinanzi il busto di Maria che tiene il Bambino in braccio, ed è posto presso l'adorazione dei Magi.

Il Della Valle scrive, nella sua storia del Duomo di Orvieto, che Pietro Cavallini fu scolare non di Giotto, ma dei Cosmati, e con essi lavorò, senza però addurre documenti di questa sua credenza (4).

(1) I medesimi scrittori riportano un'altra epigrafe, a pag. 69 del secondo volume, che trovavasi sul pavimento di musaico nella stessa Westminster, con la data di due anni prima del lavoro della Cappella. Trascriviamo il documento come ci fu trasmesso dal nobil uomo *Francis Nevile Reid*, nell'occasione del suo ultimo viaggio in Inghilterra:

SI LECTOR POSITA PRUDENTER CUNCTA REVOLVAT HIC FINEM PRIMI MOBILIS INVENIET SEPESTRINA? CANES ET EQUOS HOMINESQUE SUBADDAS CERVOS ET CORVOS AQUILAS IMMANIA CETE MUNDUM QUODQUE SEQUENS PEREUNTES TRIPLICAT ANNOS, SPHERICUS ARCHETYPUM GLOBOS HIC MONSTRAT MICROCOSMUM, CHRISTI MILLENO BIS CENTENO DUODENO, CUM SEXAGENO SUBDUCTIS QUATUOR ANNO TERTIUS HENRICUS REX URBIS ODORICUS ET ABBAS, HOS COMPEGERE PORPHYREOS LAPIDES.

Di questa iscrizione non rimangono che solo undici lettere in ottone, le altre si possono leggere nell'incavo del gesso.

(2) Ecco l'importante documento, trascritto cortesemente dal soprantendente del medesimo Grande Archivio, Comm. Camillo Minieri Riccio, ch'è il seguente: Karolus etc. Tenore presentium notum facimus universis quod ad requisitionem nostram Magister Petrus Cavallinus de Roma pictor ad partes istas accessit nobis de dicto suo ministerio serviturus, convento ei per nostram Curiam quod pro gagiis et expensis suis uncie auri triginta quolibet anno quousquo in dictis nostris servitiis de nostro bene placito fiunt per nostram Curiam de fiscali pecunia exolvetur; quodque ultra id eodem tempore conducetur pro eo per Curiam ipsam in Civitate Neapolis sub pensione unciarum duarum per Curiam exolvenda et assignabitur ei domus una, in qua ipse cum sua familia possit habiliter commorari. In cuius rei testimonium et eiusdem Magistri Petri cautelam presentes licteras nostras exinde fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli in Camera nostra anno Domini MCCCVIII, die X Iunii sexte Indictionis »— Vedi Registro Angioino 1309. A, n. 169, fol. 245. Lo Schulz, il Cavalcaselle, il Baldinucci ed il Milanesi diedero notizia di questo documento, riguardante Pietro Cavallini, ma lo vollero emanato da Roberto e non da Carlo 2° allora Re di Napoli. Fu Giotto inveco che venne tra noi chiamato da Roberto nel 1327; ed al 1332 non era ancor ripartito. Questo si rileva dai documenti del medesimo Grande Archivio di Stato.

(3) Pietro Cavallini aveva eseguito non solo affreschi e musaici nella basilica di S. Paolo, ma ancora il tabernacolo di marmo del maggiore altare, insieme ad Arnolfo, scultore fiorentino. In Napoli però Cavallini fu chiamato da Carlo 2° d'Angiò come pittore, mentre in Londra era andato come scultore. Al medio evo gli artisti esercitavano le tre arti sorelle come se fossero una.

(4) I Cosmati segnarono sempre i loro lavori, e non si trova mai, nello iscrizioni messe sotto le opere, il nome di Pietro Cavallini.

Il certo è che durante il XIII. secolo, con questa famiglia di artisti in Roma e nelle provincie limitrofe, l'arte prese nuovo vigore, e molto di questo progresso si è dovuto giovare il Cavallini.

Fu un importante movimento che va diviso in due periodi distinti. Nel primo i Cosmati, ritornando all'antico, s'ispirarono sul fare e sui precetti dell'architettura classica, come si osserva principalmente nella Cattedra di Civita Castellana. Nel secondo periodo si scorge un nuovo modo di vedere, adottando essi il sistema archiacuto, ed in alcune decorazioni si mostra l' influenza di ciò che operavasi, in quel tempo, nell'Italia meridionale, in Palermo soprattutto.

Queste opere de' Cosmati, dice il ch. Camillo Boito, nella sua opera sull'Architettura del Medio Evo in Italia, a pag. 146, *precorrono di due secoli il risorgimento Italiano.*

Abbiamo voluto riportare questa opinione d'un uomo competente, il cui ingegno e la cui dottrina sono noti a quanti hanno in pregio lo studio severo dell'arte.

Come contraposto a ciò che dice il Boito, e per ben giudicare quelli che ci hanno preceduti, in fatto di critica artistica, vogliamo anche qui riportare i giudizi pubblicati dai signori Crowe e Cavalcaselle sopra questi medesimi artefici romani. Essi osano affermare che « coi Cosmati ha fine lo stile così
» detto bizantino, per dar luogo al giottesco, più nobile, la influenza del quale non si può affatto
» disconoscere.

. . . .

» E appunto in Santa Maria di Trastevere dove ci è dato di cogliere il momento di transizione
» dalla maniera dei Cosmati a quella del Cavallini, del quale ignoriamo il preciso anno di nascita. Il
» Vasari la riportò al tempo in cui Giotto dava nuovo impulso e vita novella all'arte. Comunque sia,
» le opere che possono passare sotto il nome del Cavallini, lo fanno conoscere come un artefice di
» ingegno non comune. Crebbe esso nell' arte *assieme ai Cosmati e lavorò con essi.* Arrivato Giotto
« in Roma, conobbe tosto la superiorità del Cavallini sugli altri artisti romani e lo volle per suo
« ajuto (1) ».

Tutta questa storiella immaginata dai su indicati scrittori, concorda in gran parte con quello che dicono il Vasari ed il Della Valle sopra Cavallini.

Passiamo senza osservazioni sullo stile bizantino dei Cosmati, che il Cavalcaselle *vede da per tutto*, e lasciamo allo studioso il giudizio sul valore artistico delle opere di quella benemerita famiglia di marmorai romani dimenticati dal Vasari, e i cui superstiti monumenti sono ora con interesse esaminati dalla sana critica, come quelli che precorsero di due secoli il risorgimento italiano.

Fu questo il modo come si divulgarono dai passati scrittori tanti erronei fatti sulla vita e sulle opere degli artisti che hanno preceduto lo scolare di Cimabue senza un esame accurato dei monumenti, e senza studiare i diplomi negli archivi e le date del tempo in cui visse e fiorì ciascun artefice.

Siffatto sistema si mantenne per lungo correre di tempo fra noi, non ostante che non pochi raccoglitori d'artistiche memorie movessero di tanto in tanto dubbi sulle cose dette dal Vasari, come ce ne lasciò memoria il Tiraboschi nella sua storia della letteratura italiana.

E gli stranieri quasi tutti si fecero a seguire l' esempio; perchè in fatto d'istoria d'arte non si dipartirono mai dagli assiomi stabiliti dall'Aretino, come ci assicura il D'Agincourt.

A nostro modo di vedere, è possibile che le cose andassero diversamente; perciocchè giunto Giotto in Roma all'età di 22 anni, come dice lo stesso Vasari, ed osservati i lavori del vecchio Cavallini, restò ammirato non solo per la forma ed eleganza del comporre in pittura, rispetto al tempo, ma altresì per la facilità della tecnica nell'eseguire i musaici, e lo pregò, *probabilmente, a prender parte al lavoro della Navicella*, da buoni amici e colleghi, perchè più esperto, e senza la pretesa di voler fare del Cavallini uno scolare quando invece potea l'artista romano fare da maestro al giovine pittore di Bondone.

Questi ha dovuto non poco profittare del nuovo movimento artistico, dato in prima dai Cosmati nella capitale del mondo cristiano, e quindi dal Cavallini, dal Turriti, dal Camerino e dal Russuti, per avanzare l'arte sua, che con lo scorrere del tempo, si distinse in Padova, in Firenze, in Pisa, in Assisi ed in altre città italiane, e con Giotto la pittura, e non è da mettere in dubbio, ebbe maggior progresso. Ma siffatto cammino non deve in nessun modo menomare il merito di quanti precedettero il Bondone, ed influirono non poco sul risorgimento delle arti belle in Italia.

In tal modo la storia ci conduce quasi per mano a riconoscere così, e non altrimenti, i tempi e gli uomini nel loro giusto punto di luce; senza giudizi avventati, i quali non possono essere poggiati sopra documenti autentici, ma solo muovere dall'immaginazione di chi, credendo di scrivere la storia delle belle arti, ne trasse invece un romanzo storico (2).

(1) Vedi Storia della Pittura in Italia, Vol. 1, pag. 167.

(2) Il giusto ed assennato commentario che al presente si fa all'opera del Vasari, nella ristampa del Ch. Milanesi, ci porge occasione per dirci che molto si è fatto per correggere gli errori in essa verificatisi, ma non in tutto, perciocchè assai resta ancora a studiare quanto ai monumenti del medio evo fuori della Toscana, in particolar modo nelle provincie meridionali d'Italia ed in quelle romane, come centro di grande attività artistica nell'età mezzana.

Il valoroso comentatore ha creduto di tenere altro sistema, ed invece di togliere siffatti errori, riconosciuti ormai dalla generalità degli scrittori d'arte ai nostri dì, vuol fare intendere con aria sprezzante, che in tutto il periodo del medio evo, l'arte non fu che *una imitazione più o meno goffa della maniera bizantina, la cui influenza più che altrove si distese e fu diuturna nel mezzogiorno, effetto della lunga dominazione greca!* (Vedi le opere di Vasari vol. 1. pag. 329 Firenze 1878).

Noi rispondiamo brevemente al Cav. Milanesi, che le dominazioni in Italia non influirono per nulla sulle arti, e che la sua ristampa avrà maggior valore e sarà più letta ed apprezzata dagli studiosi quando l'imparziale critica la completerà nelle sue lacune, e le darà quell'aspetto *di verità che oggi assolutamente manca.*

CAP. XXIII.

A Pietro Cavallini si attribuiscono molti lavori in musaico nella facciata del Duomo di Orvieto; siccome opina il Padre Della Valle, che scrisse di quella Cattedrale.

Trattandosi d'un monumento di singolare importanza, alla cui costruzione presero parte molti artisti romani, è pregio di questi studii ricordarlo ai nostri lettori.

La cattedrale d'Orvieto è l'opera più compiuta, nel suo genere, che si conosca in Italia. Concorsero al suo innalzamento i migliori artisti, che in quel tempo (1290-1356) onoravano fra noi l'arte. I documenti superstiti ci dicono che furono adoperati per la decorazione del tempio, non solo artefici locali, ma eziandio romani, senesi, fiorentini, pisani e comacini. Questi ultimi furono addetti ai lavori di scoltura, e di musaico, non che alla esecuzione degli affreschi nell'interno del Duomo.

Anzi tratto gli Orvietani, nel dare incarico per una sì splendida opera, vollero che essa si uniformasse alla pianta di S. Maria Maggiore di Roma: *ad instar Sanctae Mariae Majoris de Urbe.*

La forma basilicale era richiesta dalla condizione dei tempi come quella che mirabilmente conveniva all'esercizio del culto e del rito latino, e come la volle, nei primordii del cristianesimo, S. Silvestro Papa.

Un miracolo, accaduto nel 1263 a Bolsena, avea dato al clero di Orvieto grandissimo eccitamento per l'edificazione della nuova Cattedrale, e furono ivi riposte alcune reliquie in memoria dello avvenimento. Urbano IV, quando fu con la sua corte a diporto in Orvieto, istituì la festa del *Corpus Domini* (1) e preparò i mezzi per una opera di tanta importanza (2). Niccolò IV, nel 1298, pose solennemente la prima pietra al sontuoso edifizio.

L'artista Lorenzo Maitani di Siena fu quegli che iniziò le fabbriche, ispirandosi alle forme dell'architettura detta gotica (stile germanico) dominante a quell'età, e servendosi, in pari tempo, dei precetti sul modo di costruire che l'arte romana dettava. Sicchè lo stile tedesco scompariva e si trosformava in quello, che si disse romanzo, perciocchè la costruzione veniva dalle reminiscenze del fare classico, pur conservandosi dall'artefice gli accessorii usati, allora, nelle sacre fabbriche.

La basilica fu innalzata con tre navi; quella di mezzo, la più grandiosa, venne decorata, per ogni lato, da sei finestroni a sesto acuto, i quali servir doveano ad immettere luce nel tempio.

Per assicurare solidità alla costruzione, si volle, come nelle basiliche romane, adottare la copertura di legno abete. In tal modo riuscì la sua armatura semplice e robusta, sorretta da due mensoloni, artisticamente aggiustati.

La travatura, in origine, era piena d'intagli e con ornati a colori, dei quali scorgonsi ancora debolissime tracce.

Per le successive trasformazioni alle navate, con nuovi altari e con varie decorazioni alle pareti, scomparve il concetto dell'arte primitiva e medievale. L'abside, rimasta nella forma originaria, non ha più la sedia vescovile nel mezzo, nè il coro, ove i canonici sedevano; perdendo in tal modo il suo antico aspetto. L'altare maggiore, ov'era il ciborio, è anch'esso moderno.

Però la parte più elevata, per forma più splendida, più artistica, è la facciata. Vedi la tavola.

Essa è piantata sulla base d'una grandiosa gradinata. Quattro torri su quel basamento s'innalzano, nel cui primo piano vennero aggiustati altorilievi sormontati dagli emblemi dei quattro evangelisti, fusi in bronzo dallo stesso architetto Maitani. Vengono quindi le rappresentazioni bibliche in musaico, con mirabile bravura eseguite, specialmente la composizione, che è nell'estremità della facciata, ritraente il Redentore, seduto su tronco, che corona la Vergine, e che ricorda il musaico dell'abside di S. Maria Maggiore in Roma, di precedente fattura.

Le tre porte, che finiscono a sesto acuto, sono variamente lavorate con fini marmi, nulla tralasciando l'artista a renderle sontuose in ogni singola loro parte.

Il tondo finestrone, a doppii raggi, è chiuso da una grandiosa cornice di marmo, circondata da statuette degli Apostoli e di altri Santi. Nulla è trascurato, in questa monumentale facciata, da non aver pari in simile genere di lavori, in Italia. Solo rivaleggiano col Duomo d'Orvieto, le Cattedrali di Siena e di S. Maria in Fiore di Firenze, della quale ultima non è per anco compiuta la facciata.

Tra gli artisti, che concorsero a rendere qual è il Duomo d'Orvieto, si notano, uno della famiglia dei Cosmati, e Pietro Cavallini come abbiamo già detto innanzi, e, più tardi, Pietro Perugino e Luca Signorelli; ed il Rosini, parlando di quest'ultimo pittore e dei suoi lavori di Orvieto, dice: *Chi non l'ha qui veduto non può comprendere quello ch'ei vaglia* (3).

Più che in Italia, simili monumenti di stile germanico, appartenenti al periodo di perfezione, sono quelli di Nostra Donna di Digione, e quelli di Beauvais, d'Amiens, di Chartres in Francia, e la Badia di Westminster con altri edifizii in Inghilterra.

(1) In quel tempo trovavasi in Orvieto S. Tommaso d'Aquino, come dottore in Teologia nel convento di S. Domenico, ed Urbano gli diede incarico di comporre l'ufficio per la festa del *Corpus Domini*.

(2) Una leggenda di quell'età voleva che un Sacerdote straniero, trovatosi di passaggio in Bolsena, diretto per Roma, dicendo un giorno messa, vide trasudare sangue dall'ostia consacrata! Di qui derivò che il Pontefice sopra indicato volle istituire la festa del *Corpus Domini*, e gli Orvietani, in memoria di tanto prodigio, più tardi, vollero innalzare la loro novella Cattedrale.

Nel 500 Raffaello ebbe incarico da Leone X di effigiare in una delle Sale del Vaticano, il meraviglioso fatto, che la chiesa cattolica ricorda, con la indicata festa: e pel quale l'arte si ebbe un capo d'opera del grande Urbinate.

(3) Vedi Storia della Pittura Italiana cap. 5 epoca II.

Ma le Cattedrali, che più ritraggono lo spirito della nazione, sono quelle di Spira, di Strasburgo e la sontuosa di Colonia, le quali concorsero alla propagazione del già detto stile Gotico, e forse anco al primitivo suo stabilimento.

Il D'Agincourt, parlando delle Cattedrali di Siena e di Orvieto, osserva una specie di *ritorno al bene*, dall'avere l'Italia, nel tempo della loro costruzione, *associate al gotico alcune antiche forme, e lasciato sperare una specie di ritorno verso l'arte antica* (1).

CAP. XXIV.

Avendo noi già, in altro precedente capitolo, tenuto parola dei musaici di S.ª Maria Maggiore, i quali rimontano al V secolo, giova ora ricordare e non lasciare senza osservazioni quelli dell'abside, eseguiti da Fra Jacopo Turriti, ai tempi del Pontificato di Nicola IV, 1290-95.

Si vedono sul grande emiciclo dell'abside, in fondo azzurro, seduti su ricco trono, il Salvatore e la Vergine. Questa è pronta a ricevere la corona celestiale dal suo divin figliuolo, il quale la poggia sul capo di Maria con nobile azione ed eleganza di forme.

Entrambi poggiano i piedi sopra acconci sgabelli. Un semicerchio stellato chiude la composizione; nella sua parte inferiore stanno il Sole e la Luna.

Ai lati della coppia celeste, si vedono, maestrevolmente aggiustate, due schiere d'angioli, librati al volo, ed in atto di adorazione.

A sinistra del riguardante, si osserva, in ginocchio, di piccole proporzioni, Nicola IV, vestito in abito pontificale, e, dietro di lui, gli apostoli Pietro e Paolo, aventi, ciascuno, nella destra mano un papiro svolto ed accennando in pari tempo con la sinistra verso il Redentore. S. Francesco, che sta con mani giunte in atto di preghiera, è al terzo posto di questo gruppo, che, come gli altri, si volge ad ammirare il trono divino.

Dal lato opposto, si vede anche in ginocchio, in piccole dimensioni rappresentato, il Cardinale Colonna, che in quel tempo era presbitero della chiesa e, che contribuì col Papa nella spesa pei musaici, ed in quanto occorse al decoro della basilica con doni non pochi (2).

Presso il Cardinale, nell'ordine della composizione, sono rappresentate altre tre figure, cioè gli apostoli Giovanni e Jacopo, e, presso costoro, Antonino; tutti rivolti come in adorazione verso Gesù. Nel piano sottoposto si vede una riviera, nella quale stanno barchette, amorini scherzando con delfini ed altri animali variamente aggiustati da rendere gradevole ed armoniosa la composizione.

Con questi e con altri accessorii, che ornano l'interessante musaico, mostra il Turriti la sua bravura non solo nell'aggiustamento delle figure, ma altresì nella decorazione.

Nella parte inferiore dell'opera si legge il nome dell'artista, e la data; è solo, senza che il coadiuvi Camerino, come fece nel lavoro dell'abside di S. Giovanni in Laterano.

IACOB TORITI PICTOR HOC OPVS MVSAIC (sic) FEC. A. D. MCCLXXXXV (3).

Anche qui i signori Crowe e Cavalcaselle (4), quantunque riconoscano *che l'arte decorativa ha raggiunto per quel tempo la sua perfezione, e che, nella scelta dei materiali, nello sfoggio degli ornamenti come nell'esecuzione, pur mantenendo il suo carattere nazionale, rivaleggiano colla bizantina!* non ci dicono però, dove sono i vantati musaici della scuola bizantina del XIII secolo, che possono *rivaleggiare* con quelli di cui è parola.

E dire poi che l'opera dell'abside di S.ª M.ª Maggiore ha raggiunto la sua perfezione nella parte decorativa, non nella composizione delle figure, in rapporto al tempo, nè della corona degli angioli svolazzanti nè della coronazione e morte della Vergine!

Le induzioni dei suddetti scrittori sono del tutto contrarie alla verità storica, dalla quale ci viene oggi la luce con lo studio ed il riscontro dei superstiti monumenti, i quali chiaramente ci dicono che l'arte in Roma e nel mezzodì d'Italia, era assai più innanzi di quella contemporanea in Toscana.

Altri musaici d'artista Romano sono quelli, che altra volta adornavano la facciata esterna della basilica, fatti eseguire dall'istesso Nicola IV, ed ora chiusi sotto le arcate della grande loggia, eretta da Benedetto XIV nel 1743, per le benedizioni papali, che impartiva alle moltitudini nelle grandi festività.

(1) Vedi vol. II pag. 215, 216, 238 e 481 Ediz. di Prato. Per maggiori notizie sopra il Duomo di Orvieto, leggasi il Della Valle e Ludovico Luzî, i quali s'occuparono particolarmente di questo monumento che onora l'arte e l'Italia.

(2) Lo stesso Cardinale Colonna, oltre i doni fatti a S. M. Maggiore, fondò due cappelle gentilizie, dotandole di ricco censo, e col testamento, le istitui eredi di tutte le sue sostanze. Cessò di vivere in Avignone nel 1318, dopo 40 anni di cardinalato, e trasportato, quindi, il Suo cadavere in Roma, gli fu data sepoltura presso il maggiore altare della stessa S. M. Maggiore.

Fra i molti doni fatti dal Cardinale Colonna alla basilica, il De Angolis *(vedi Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe descriptio* pag. III), nota una cassetta d'argento dorato, contenente reliquie di Santi con figure allusive alla storia della Vergine Maria e lo ricorda con la seguente epigrafe che ivi ora incisa:

ANNO DOMINI M.CCLXXXIX. D. IACOPUS DE COLONNA CARDINALIS FECIT FIERI HOC OPUS.

(3) Il Vasari confuse il cognome di Turriti con quello di Fra Jacopo da Turrita, nome di paese, toscano, nè badò alla data diversa dei mosaici di S. Giovanni di Firenze e di S. M. Maggiore, nè al loro diverso stilo. Del resto non è la prima volta che lo scrittore d'Arezzo prende di questi abbagli, che spessissimo si trovano nella sua opera.

(4) Vedi opera citata Vol. I. pag. 147.

In questo tempo fu il musaico restaurato. Esso è diviso in due piani. Nel superiore, in mezzo, chiuso in ovale, sta Cristo seduto in ricco trono, in atto di benedire con la destra, mentre tiene il libro degli evangeli aperto, sostenuto dalla sinistra: in esso si legge: EGO SVM LVX MVNDI.

A piè del trono di Gesù, sta scritto il nome dell'artista: PHILIPP: RVSVTI FECIT HOC OPVS.

Fuori dell'ovale, quattro angioli con le ali spiegate, sono diversamente atteggiati in adorazione.

Ivi sono pure i simboli dei quattro evangelisti, sotto dei quali stanno in piedi otto santi.

Alla destra di Gesù stanno la Vergine, S. Paolo, S. Giacomo e S. Girolamo, quest'ultima figura è alquanto distrutta.

Dal lato opposto si vede il Battista, S. Pietro, S. Andrea e S. Mattia.

Il piano inferiore è diviso in quattro sezioni, in modo distinto, disposte ai due lati del gran finestrone della facciata.

Nel primo si vede Liberio, fondatore della primitiva chiesa, dormiente, a cui appare, in sogno, la Vergine che tiene fra le braccia il divin figliuolo.

Nel quadro che segue, si ripete il soggetto con alcune varianti negli accessorii, e nella disposizione generale delle figure.

A destra della grande finestra sta seduto il Pontefice Liberio, che ode il racconto di Giovanni patrizio, il quale racconto si legge nella iscrizione ivi segnata:

QVI IOHANNES PATRITIVS IVIT AD PAPAM LIBERIVM PRO VISIONE QVAM VIDERVNT.

Nell'ultima rappresentazione si scorgono, in alto, il Salvatore e la Vergine, spargendo neve sopra una moltitudine di popolo, in mezzo al quale si distingue il Papa Liberio, accompagnato da Giovanni patrizio, e da molto clero, in atto di segnare la pianta della basilica sopra la neve.

Dell'opera primitiva del Russuti non sappiamo quanto rimanga, appunto pel diverso stile che ivi si scorge, essendo le rappresentazioni variate, causa il molto restauro eseguito ai tempi di Benedetto XIV (1), come abbiamo innanzi accennato.

Il Russuti, artista del XIII secolo, contemporaneo del Turriti, non fu noto al Vasari, nè agli altri che lo seguirono. Solo il Baldinucci (2), con una disinvoltura unica più che rara, lo dichiara discepolo di Gaddo Gaddi, sull'autorità di un certo abbate Titi, e ciò per far del Russuti, un toscano.

Oltre dei preziosi musaici del Turriti e del Russuti, il tempio di Santa Maria Maggiore racchiude altra importante memoria artistica del XIII secolo, qual'è l'opera marmorea d'uno dei Cosmati.

Trattasi d'un monumento sepolcrale con la figura sul sarcofago giacente, grande al vero, in alto rilievo, vestita degli abiti cardinalizii.

L'insieme di questo sepolcro, che ha molta somiglianza con quello di Bonifazio VIII, fu eseguito due anni prima della morte del Pontefice e collocato nella chiesa sotterranea di S. Pietro al Vaticano.

La somiglianza che è fra le due opere, fece credere al Cicognara che quest'ultima fosse dello stesso autore che eseguì quella in S.ª Maria Maggiore, ed il D'Agincourt opinò che fosse invece d'Arnolfo, laddove in ambedue i sepolcri si trova il nome del rispettivo artista.

Nell' iscrizione del sepolcro di S.ª Maria Maggiore, non solo è ricordato l'autore ma ancora il defunto. Essa dice:

HIC DEPOSITVS FVIT QVONDĀ DN̄S CONSALVVS EP̄S ALBANĒN ANNO DN̄I MCCLXXXXVIIII (3).
HOC OP̄ FEC̄ IOHĒS MAḠRI COSME CIVIS ROMANVS (4).

CAP. XXV.

Fra i più rinomati monumenti della Roma medievale va annoverata la basilica di S. Giovanni in Laterano. Essa rimonta al IV secolo, e fu fatta edificare da Costantino sul palazzo dei Laterani, donde prese la denominazione in *Laterano*.

Il pontefice S. Silvestro I la consacrò con solenne pompa in onore del Salvatore. Questo sontuoso tempio, innalzato per la cristianità, fu costruito sui modelli delle basiliche romane di prima classe, ed offriva, per la sua disposizione, tutte le comodità necessarie al culto ed alle usanze della primitiva chiesa, l'abside cioè in mezzo alla quale elevavasi il trono pontificale, l'altare colla sottostante cripta, o confessione, ove il Papa solo aveva il dritto di celebrare i santi misteri, sulle ceneri dei martiri ivi sepolti. Erano anche in questa basilica lateranense il recinto o presbitero pel basso clero, e gli amboni per cantare l'epistola ed il vangelo.

Il tempio di S. Giovanni in Laterano, che credesi tracciato dalle mani di Costantino, aumentato

(1) Questi musaici sono stati, con eleganza di formato, pubblicati dal Ch. Comm. De Rossi nella sua opera insigne sui musaici delle chiese di Roma.

(2) Vedi *Notizie dei Professori del disegno*, vol. I., pag. 173.

(3) Questo Consalvo Spagnuolo ebbe il cappello cardinalizio da Bonifazio VIII nel 1298.

(4) Giovanni Cosmata per la prima volta segna la patria sotto una sua opera; distinzione ch'egli non ha curato di mettere nè sul sepolcro di S. Maria Maggiore sopra Minerva, nè in quello di Santa Balbina.

quindi ed abbellito da una serie d'imperatori e di papi, è stato sempre reputato uno dei più grandiosi monumenti dell'architettura al medio evo.

In processo di tempo avvennero in quella chiesa molti restauri e trasformazioni, delle quali, la prima sotto Sisto III, circa l'anno 436. Leone I vi edificò il portico, dietro la tribuna, come nella abside severiana di Napoli, tuttora esistente, unico esempio di siffatte forme architettoniche. E San Gregorio consacrò, quindi, nuovamente il tempio; il che fa vedere che in quel tempo aveva dovuto ingrandirsi la basilica (1).

Papa Adriano I fece dipingere sotto i portici di S. Giovanni in Laterano i poveri e le mense sulle quali faceva dar loro da mangiare; *Pauperes picti cernebantur* (2).

Alessandro II nel 1072 operò, nella basilica, nuovi restauri che furono poi rinnovati da Innocenzo II.

Nel 1144 Lucio II aggiunse al nome del Salvatore il culto speciale dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, dei quali rimane tuttora il titolo.

Niccolò IV, vedendo che la chiesa minacciava di crollare, verso la fine del XIII secolo, cioè (1288-1292), diede incarico a Fra Jacopo Turriti, ed al costui collega Fra Giacomo di Camerino, di restaurarla e di decorarne l'abside di musaici, dei quali parleremo qui appresso.

Dopo quest'ultima riparazione, la basilica era divenuta l'ammirazione di quanti amavano *le arti ed il decoro patrio*.

Parecchi incendii e tremuoti danneggiarono più volte il superbo monumento, ma sempre i pontefici ebbero cure speciali per riparare ai danni.

Nell'abside dunque si osserva, entro un emiciclo, su fondo azzurro, la mezza figura del Salvatore di eleganti forme. Esso ha un' espressione elevata e divina. Nell' insieme, oltre le forme classiche, vi è sentimento nelle linee del viso e del corpo, da ricordare opere d'altro tempo e di maggior fortuna per le arti. È un lavoro non inferiore a quello che si osserva nell'abside di S.ª Maria Maggiore, ove l'artista spiegò ingegno ed amore grandissimo in quella composizione, come già abbiamo rilevato in altro capitolo.

Ritornando ai musaici di S. Giovanni in Laterano, a ciascun lato dell'immagine di Gesù, si vedono quattro angioli, librati in aria ed aventi le ali dischiuse. Nel piano inferiore, in mezzo della scena figurata, si vede sorgere una grandiosa croce gemmata, sulla cui estremità scende la mistica colomba, simbolo dello Spirito Santo. Ad essa croce ed a Gesù, che sta superiormente, sono rivolti, la Vergine, in piedi, S. Pietro e S. Paolo posti a sinistra ed a destra nel medesimo atteggiamento, il Precursore, S. Giovanni Evangelista e S. Andrea.

Anche qui, come a S.ª Maria Maggiore, si vede in ginocchio Niccolò IV, ed i santi Francesco ed Antonino, come patroni dell'ordine a cui i due artisti appartengono (3).

Chi ha studiato i musaici di Palermo e di Cefalù d'un secolo precedente a questi di che ragiono, non si fa certo meraviglia del cammino fatto dall'arte, in Roma, per opera dei suoi proprii artefici.

In questo importante monumento, va ricordato, come d'altra età, il chiostro, che supera di molto quello di S. Paolo fuori le mura. Esso non ha la forma grandiosa e classica di questo, ma è leggiadrissimo nelle sue parti. Misura 4 metri e 26 cent. d'altezza, fino alla linea superiore della cornice; è quadrato, ed ogni lato è di 15 metri, e ne ha 5 di larghezza il portico, il quale gira intorno. Fra i capitelli e gli archi, vi è innestata una cornicetta su cui girano gli archi stessi. Corona l' opera una grande trabeazione.

Tutte le decorazioni, in questo chiostro, sono eseguite con mirabile maestria.

Non poche sono ivi le rappresentazioni simboliche, come l'aquila col serpente, la civetta con altri uccelli e cose simili. A coteste decorazioni poco badò l'artista in quanto alla finezza dell' esecuzione; nondimeno lo scalpello è franco, e nel modellare, si nota pure un certo saper fare.

Nell'insieme architettonico di questo chiostro, scorgesi uno stile tutto proprio del XII secolo senza che l'artefice ricordi le forme della classica antichità, alla quale s'ispirarono, in alcuni loro lavori, i Cosmati (4).

Nel chiostro istesso si legge una iscrizione in musaico alquanto incompleta alla fine. La data è del 1175, dei tempi di Papa Celestino III. Essa dice:

ANNO V. PONTĪF. DN̄I CELESTINI III. — PP̄. CENCIO CARDĪN. S. LVCIE. — ET. DE. DN̄I. PP. CAMERARIO. JVBENTE. — OPVS. ISTVD. FACTVM. EST.

(1) Vedi Cancellieri, *Memorie Storiche delle sacre teste* etc. pag. 4. Il Ciampini, nel suo trattato *De sacris aedificiis a Constantino magno constructis*, dà al Cap. II Tav. III, la pianta generale della basilica di S. Giovanni in Laterano con tutte le sue dipendenze come esse si trovavano prima che ne fosse demolita una parte per dar luogo ad ulteriori ingrandimenti. Di questi ingrandimenti anche ai nostri giorni se ne è fatto uno all'abside che ha distrutto quello del Turriti i cui musaici sono stati tolti, restaurati nell'opificio del Vaticano e collocati nella nuova abside.

(2) Vedi Ciaconio *Vita di Papa Adriano*.

(3) Ivi a piè del musaico, si vedono i ritratti dei due artefici, di piccole dimensioni, e di Niccolò IV come personaggi viventi ed inferiori alle sante immagini. Vestono l'abito fratesco, i cordoni ed i sandali fan vedere chiaramente che appartenevano all'ordine Francescano. Sotto una delle due figure, si legge: *Jacobus Toriti Pict. Hoc op. Fecit*, e, sotto l'altra: *Iacobus Camerino Socius magistri operis*. Da ciò si desume chiaramente che il Camerino fu aiuto del Turriti. Questo artista romano, che lavorò in S. Maria Maggiore ed in S. Giovanni in Laterano, non va confuso col da Torrita, fiorentino, come fece il Vasari, senza badare alle differenti date in cui lavorarono, ed allo stilo diverso delle loro opere. Sull'omonimo del Turriti si è tutti di accordo, e non vi è dubbio ch'erano due differenti artefici.

(4) È pregio dell'opera notare, esservi nei musaici delle colonne, e nei capitelli di questo chiostro, moltissima somiglianza di lavoro con ciò che si osserva nel chiostro di Monreale ed in quello di S. Paolo fuori le mura di Roma.

Nel battistero della stessa basilica, nell'archivolto delle porte di bronzo, leggesi: HVĪ. OPĪS. VBERT. ET PETR. FR̄ MAGISTRI LAVSENEN. FVERVNT.

Nella sacrestia del medesimo S. Giovanni in Laterano, sopra il battente d'altra porta di bronzo, operata come la prima nel 1296, si trova scritto: VBERT. MAGISTER. ET. PETRVS. ET. FR̄. PLACENTINI FECERVNT. HOC. OPVS. Non pochi scrittori trovano strano che i medesimi artefici, or siano d'un paese, or d'un altro.

CAP. XXVI.

La basilica di S. Lorenzo fuori le mura è stata una delle principali della Roma cristiana. Essa ricorda la sua fondazione dal magnanimo Imperatore Costantino, che la volle edificata sopra la tomba del santo martire Lorenzo.

La consacrazione di questo primitivo tempio si attribuisce a S. Silvestro Papa. Maravigliosi furono i doni coi quali Costantino decorò la nuova chiesa, ed i molti beni che le assegnò.

Sul declinare del VII secolo, essendo guasta la basilica, per la poco solida costruzione, Pelagio II la riedificò dalle fondamenta (1).

La seguente epigrafe, che prima dell' ultimo restauro, si leggeva nell' antico arco della grande nave, affermava quanto Pelagio aveva fatto:

PRAESVLE.PELAGIO.MARTYR.LAVRENTIVS OLIM—TEMPLA SIBI STATVIT TAM PRETIOSA DARI — MIRA FIDES GLADIOS HOSTILES INTER ET IRAS — PONTIFICEM MERITS HAEC CELEBRASSE SVIS—TV MODO SANCTORVM CVI CRESCERE COSTAT HONORES— MARTYRIVM FLAMMIS OLIM LEVITA SVBISTI — IVRE TVIS TEMPLIS LVX VENERANDA REDIT (2).

Lo stesso Pelagio fece rappresentare in musaico, che ora si vede all'opposto dell'arco presso il coro, Cristo avvolto in un mantello ed assiso sopra un globo tenente nella sinistra mano il legno della croce, e la destra levata in atto di benedire. Si vedono ai suoi lati S. Pietro e S. Paolo. Presso quest'ultimo stanno i santi martiri Stefano ed Ippolito, e dalla parte opposta ove è S. Pietro, il martire Lorenzo, che presenta a Cristo il Pontefice Pelagio, avente nelle mani il modello della chiesa di San Lorenzo (3).

Al cadere dell'VIII secolo, Adriano I trasformò l'ingresso della basilica dall'occidente all'oriente (4). Nella vita di questo Papa scritta dallo stesso Anastasio si legge: *Hic almificus pater eamdem basilicam S. Laurentii martyris, ubi suum corpus requiescit, annexam basilicae majori, quam dudum ipse praesul construxerat, ultro citroque a novo restauravit*.

Nella prima metà del X secolo, Agapito II fece occupare il monastero di S. Lorenzo dai Benedettini, che vi dimorarono fino ai tempi di Sisto IV, quando questo Papa credè bene di concedere ai canonici regolari del SS. Salvatore di officiare in essa chiesa.

Nel 1148 Ugo, abbate di questo monastero, fece operare un tabernacolo che tuttora esiste, dagli artisti, Giovanni, Pietro, Angiolo e Sassone figli di Paolo, che non è da confondere con uno della famiglia dei Cosmati, che venne dopo, ed operò non che in Roma, anche in altre città circostanti (5).

Trascriviamo intanto la iscrizione del tabernacolo di S. Lorenzo, che si legge nell' interno dello altare:

IOĪS PETRVS ANGĒS ET SASSO FILII PAVLI MARMOR — HVĪ OPĪS MAGISTRI FVER ANNO D. MCXLVIII. EGO HVGO HVMILIS ABBAS HOC OPVS FIERI FECI.

Nel 1216 Onorio III aggiunse le tre navi alla chiesa e fece costruire il portico, come si vede anche oggidì. Esso poggia sopra sei colonne antiche di differente diametro di varia forma. Ed anche i capitelli di ordine jonico non hanno la stessa grandezza delle basi, su cui poggiano le colonne, onde paiono tratti da edificii dell'antica Roma.

(1) Tutto questo si legge in Anastasio Bibliotecario (*De vitis Romanorum Pontificum* Tom. II, pag. 315-16).

(2) Vedi Ciampini *Vet. Mon.* Tom. II. pag. 13, e Grutero: *Inscriptiones Antiquae*, Tom. II pag. 1173, n. 1.

(3) Questo lavoro è stato pubblicato dall'illustre Comm. de Rossi nella sua opera sui musaici di Roma, ov'è riportata l'iscrizione che è intorno allo arco costantiniano: MARTYRIVM FLAMMIS OLIM LEVITA SVBISTI-IVRE TVIS TEMPLIS LVX VENERANDA REDIT.

(4) Nel presente coro della chiesa di S. Lorenzo, ove altra volta era l'ingresso, vedonsi della prima costruzione, colonne, capitelli ornati di trofei, pezzi di cornicioni, variamente scolpiti, tutti materiali d'antichi edificii romani della decadenza, ivi adattati nella edificazione del tempio primitivo.

(5) Angelo, figlio di Paolo, è il medesimo, che insieme ad un suo figliuolo, per nome Niccolò, costrui il candelabro del cero Pasquale nella chiesa di S. Paolo fuori le mura; alla sua volta Niccolò, unito al figlio, operò l'altare maggiore tutto adorno di marmi, nella Cattedrale di Sutri. Così leggesi in una iscrizione ivi esistente. Gli stessi artisti si trovano nella confessione della Chiesa di S. Bartolommeo all'isola Tiberina in Roma.

Dei figli di Paolo è da notare un altro ciborio, che lavorarono nella chiesa di S.ª Croce di Gerusalemme, in Roma. Il Gualdi (Cod. Vat. 8253, p. 1. fol. 135) copiò la memoria, che lesse nell'architrave del ciborio posto nell'altare maggiore dalla parte interna, ove la vide e trascrisse anche il Desazzi (*La Storia della basilica di S.ª Croce di Gerusalemme* etc. pag. 31). Ora cotesto monumento più non esiste.

Altro ciborio, opera dei medesimi artisti, è quello che si trova nella Chiesa di S. Marco. La epigrafe, incisa nell'interno del ciborio, fu letta dall'Anon. Sp. (Cardin. Chig.) I, V, 167, fol. 322, e noi qui la riportiamo: IN N. D. MAGISTER G. PRESBYTER CARDINALIS SANCTI MARCI JUSSIT HOC FIERI PRO REDEMPTIONE ANIMAE SVAE ANNO DOMINI MCLIIII. INDICTIONE SECVNDA FACTVM EST PER MANV̄ IOHANNIS PETRI. ANGELI ET SASSONIS FILIOR PAULI.

Lo stesso Papa l'anno dopo fece decorare di scritture le mura di questo portico con rappresentazioni che si riferivano al santo titolo della chiesa ed all'incoronazione di Pietro De Courtenay, Imperatore di Costantinopoli, fatta dal medesimo Pontefice. Il restauro, eseguito più d'una volta su questi affreschi, ha fatto perdere il loro carattere e la forma originaria, da non poter il critico tener conto del loro stato presente.

Maestoso è l'interno della basilica colle sue tre navate sostenute da 22 colonne ioniche, con i rispettivi capitelli e le basi dello stesso ordine, ma di diverse forme.

La nave maggiore è leggiadra per linee architettoniche, non alterate punto da recenti rifazioni eseguite nella chiesa.

L'abside, dopo il restauro operato da Onorio III, non è come in tutte le altre basiliche di Roma, semicircolare, ma presenta una forma rettilinea grandiosa e variata.

Di singolare bellezza è la sedia abbaziale, tutta scintillante di smalti e di stelle d'oro. Ai lati della spalliera sono quattro pilastri e quattro colonne a spira, anch'esse adorne di musaico. Dietro questa cattedra si legge il seguente ricordo: XPI NASCENTIS IN SECVLV VERO MANENTIS ANNVS MILLENVS QVINQVAGENVS QVARTVS DVCENTENVS.

Il pavimento è anch'esso del tempo d'Onorio, lavorato con maestria in quello stile che dicesi Alessandrino, di marmi colorati. In mezzo a questa importante opera, sola superstite in Roma, di tanta bellezza, si osservano due armigeri su cavalli riccamente bardati. Alcuni scrittori credono che siano i ritratti dei patrizii romani, che fecero eseguire l'opera del pavimento a loro spese.

A questi ricordi artistici uniamo i due amboni, uno per cantare l'epistola e l'altro per l'evangelo, come voleva la chiesa al medio evo, uno a destra, l'altro a sinistra.

Benchè siano pur essi ricchi di musaici, non si conosce chi ne sia l'artista, come non si conosce quello della sedia abbaziale e del pavimento.

Sono non pertanto di bella forma e di stile cosmatesco, e messi insieme con lastre d'antichi marmi epigrafici, dei quali si valsero per la primitiva chiesa, perciocchè in alcune di esse si leggono le seguenti parole: SITVS. EST. VICTOR. PRAES. TITVLI. NICOME, e più sotto VII KAL. D..... B., e poi in rilievo, cervi, uccelli, volpi, pavoni rozzamente scolpiti, tutti simboli usati sugli amboni dei primitivi secoli della chiesa.

Perciò è a credere che quei pezzi di marmo fecero parte di pergami d'altro tempo.

Dalla sacrestia s'entra nel chiostro e nel monastero. Il chiostro è di stile semplicissimo con archi rotondi poggiati sopra colonne e rozzi capitelli, da farci ricordare il chiostro delle benedettine di Brindisi dell'VIII secolo (1).

Quello di S. Lorenzo è uno dei pochissimi rimasti in Roma di siffatta forma architettonica: non ostante la sua struttura non bella apparentemente, pure in esso si trova l'organismo di altri chiostri di simil genere del X e dell'XI secolo, donde derivarono più tardi quelli di Monreale, di S. Giovanni in Laterano e di S. Paolo fuori le mura di Roma. Era l'arte nuova che seguiva il fare degli artisti predecessori e progrediva.

Il campanile è anch'esso del tempo d'Onorio e presenta solidità e sveltezza nel suo insieme dei quattro piani.

Di campanili di simil genere del XII secolo, pochi sono i superstiti in Roma, come quello di Santa Maria a Cosmodin e di S.ª Maria in Trastevere.

La basilica di S. Lorenzo fuori le mura, per i suoi numerosi ricordi artistici dell'età mezzana, va annoverata fra le principali di Roma.

(1) Adriano al cadere dell'VIII secolo, quando trasportò l'ingresso della basilica dall'occidente all'oriente, non toccò il chiostro.

Dom.º Salazaro dires. Lit. Richter & C.º Napoli Fran. Autoriello dis. e litog.

PITTURE DELLA CHIESA SOTTERRANEA DI S. CLEMENTE IN ROMA

XI Secolo

Dom.co Salazaro dires. — Lit. Richter & C.o Napoli — Fran. Autoriello dis. e litog.

PITTURE DELLA CHIESA SOTTERRANEA DI S. CLEMENTE IN ROMA

XI Secolo

CHIOSTRO DEL TEMPIO DI S. PAOLO

XIII Secolo

INTERNO DELLA CHIESA DI S. CLEMENTE

XII Secolo

Dem.co Salazaro dires. — Lit. Richter & C.o Napoli — Fran. Autoriello dis. e litog.

PITTURE DELLA CHIESA SOTTERRANEA DI S. CLEMENTE IN ROMA

XI Secolo

Dom.co Salazaro dires. Lit. Richter & C.o Napoli Fran. Autoriello dis. e litog.

PITTURE DELLA CHIESA SOTTERRANEA DI S. CLEMENTE IN ROMA

XI Secolo

PROSPETTO DELLA BASILICA DI S. LORENZO FUORI LE MURA

XII Serolo

INTERNO DELLA BASILICA DI S. LORENZO FUORI LE MURA

XII Secolo

Dom. Salazaro dis.

F. Antonello dis. e lit.

MUSAICO

Nella chiesa superiore di S. Clemente

XII Secolo

Dom. Salazaro Diresse

Natarelli dis. e lit.

MUSAICO

Sulla porta di S. Maria Ara Cœli

XIII Secolo

CHIOSTRO DEL TEMPIO DI S. PAOLO

XIII Secolo

CATTEDRALE D'ORVIETO

XIII Secolo

Dom. Salazaro dirosse — Richter & C. Napoli — F. Autoriello dis. e lit.

MUSAICO DI PIETRO CAVALLINI

nella chiesa di S. Maria a Trastevere

XIII Secolo

Dom. Salazaro direxe — Richter & C. Napoli — F. Autenelle dis.

MUSAICO DI PIETRO CAVALLINI

nella chiesa di S. Maria a Trastevere

XIII Secolo

INTERNO DEL DUOMO D'ORVIETO

XIII Secolo

CHIESA DI S. MARIA IN TRASTEVERE

XII Secolo